

دراسات نقدية

الإنسان والشيطان

في الأدب المسرحي المعاصر

دراسة نقدية

دكتور

السيد فضل

FROM THE LIBRARY

OF DR. KHALED AZAB

سورة دثقيرا
د. كمال

809. 238291216
F146

إهداء ٢٠٠٧
الأستاذ الدكتور / خالد عزب
الإسكندرية

دراسات نقدية

الإنسان والشيطان

في الأدب المسرحي المعاصر
دراسة نقدية

دكتور
السيد فضل

تمتبع // منشورات الألفية
جلال عزى وشركاه

الإنسان والشيطان
في الأدب المسرحي المعاصر
دراسة نقدية
أ.د. السيد فضل
رقم الإيداع : 20120 / 2003
الترقيم الدولي ISB
77-24-133-0
إخراج مطبعة هاجر
بنها ت : 0133260046
توزيع منشأة المعارف
جلال حزي وشركاه
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

إهداء

إلى أحبائي

ياسر كمال

لميس السيد فضل

دعفدتي سالين

محبّة دمودة ودعاء

السيد فضل



مُتَكَلِّمًا

هذه الدراسة محاولة في تقديم قراءة نقدية لجملة من النصوص المسرحية ، تجمع بين الشيطان والإنسان وترمى إلى تفهم موقف كاتبنا المسرحي المعاصر الذي حاول أن يقدم مجموعة من قضايا تشغله من خلال جنس أدبي جديد هو جنس المسرحية، في موضوع أدبي شائك يضرب بجذوره في التراث. ولقد كان كاتبنا، وهو يقدم المحاولات المسرحية الأولى، يقصد إلى إحداث لون من التوازن بين التراث الذي ينتسب إليه والثقافة الغربية التي بهرته وأمتعته ، وقد أضلته المحاولة ، حتى ارتضى أن يستمد من النموذج الغربي قالبه المسرحي فحسب، على حين تكون مادته ذات صلة وثيقة بالتراث . ولم تكن المحاولة يسيرة حينذاك ، ولا هي كذلك من باب أولى ، إذا كان الموضوع يتطرق إلى الشيطان بما له من مكان في التراث في جانبه الديني ، ولا هي يسيرة أيضاً مع وجود النموذج الغربي بما يمثل من قيم جمالية وفكرية ، وبما له من شهرة. ولم تكن محاولة التوفيق بهذا القدر من البساطة ، فإن التعامل مع الأدب الغربي وإحياء التراث أيضاً تم على مراحل متوازية ومتداخلة ومتناقضة ، وإذا كانت هذه المراحل قد بدأت بالاستغراق في الأدب الغربي فقد

كان ينبغي لها أن تنتهى بتمثله والانفصال عنه، وإذا كانت قد بدأت كذلك بمحاولة اتصال كاتبنا بالتراث مستغرقاً فيه فقد كان ينبغي أن ينتهى مثل هذا الاستغراق بلون من المواجهة الواعية.

وتبدأ القراءة النقدية للنصوص المسرحية موضوع الدراسة على أساس من هذا الوعي بموقف كاتبنا من منهج التفكير الدرامى وكيفية تمثله لمادته. وقد اخترت لهذا الغرض سبعا من المسرحيات ، هى "عبد الشيطان" لمحمد فريد أبو حديد "وسليمان الحكيم" لتوفيق الحكيم "ودموع إبليس" لفتحي رضوان ، و"إله إسرائيل" و"فاوست الجديد" لعلى أحمد باكثير ، و"أشطر من إبليس" لمحمود تيمور ، و"أيوب" لفاروق خورشيد . وقد شملت القراءة مسرحيتين من ذوات الفصل الواحد لتوفيق الحكيم نشرتا في المسرح المنوع، وهما : "تحو حياة أفضل" و"الشيطان فى خطر" ، فقد رأيت أنه من المناسب لتفهم عالم الحكيم الدرامى أن أعرض لهما فى إطار مناقشة مجموعة القضايا المطروحة.

وقد أحجمت عن تناول هذه المسرحيات تناولا تاريخيا ، لأسباب كثيرة متعلقة بالطريق الذى اخترته ، وهو طريق يقوم على التحليل والمقارنة، كما شجعتنى على ذلك أن المسرحيات لا تمثل تيارا فكريا يمكن التأريخ له ، والبحث له عن مكان فى حياتنا الفكرية المعاصرة فهى فى الغالب محاولات فردية تنتسب لكاتبها

وعالمه الفنى الرامى إلى تقديم صورة لحياة
الفكرة الدرامية حين تجمع بين شيطان وإنسان ، وهى من جهة
ثانية لا تمثل اتجاهاً فنياً ثابتاً، فكتابها يجمعون بين مؤثرات كلاسيكية
وأخرى رومانتيكية ، واتجاهات واقعية وأخرى رمزية لا نستثنى من
ذلك كاتباً مثل الحكيم تغلب على مذاهب الكتابة الدرامية جميعها ،
والاتصال بالتراث لديهم كذلك لا يسير على نسق واحد ، فمنهم من
توجه إليه عن طريق الدين، ومنهم من اتخذ مجرد مادة أدبية.

وقد حملنى ذلك كله على تناول هذه المسرحيات من خلال ما
تفجره من قضايا قد تبدو ميتافيزيقية، يمثل فيها الشيطان هذا الجانب
الغيبى فوق الطبيعى الذى يسعى إليه الإنسان لفك أسرار الوجود ،
وقد تبدو ذاتية يرى فيها الإنسان أنه يحمل شيطاناً داخله ، وقد تبدو
بعيدا عن حياة فرد بعينه ممثلة للكيفية التى يدير بها الإنسان شئون
الإنسان فتصبح رؤية فنية للواقع. وعلى الجانب الآخر عنيت بما
تضعه هذه المسرحيات من علامات فى طريق تأصيل الأدب
المسرحى فى حياتنا المعاصرة ، بالنظر فى عناصر العمل الدرامى
وتفاعلها، ومدى وفائها لذاتها باعتبارها كياناً درامياً خاصاً يخضع
لتقاليد فنية خاصة قدر أن يكون لها مذاق شرقى، ومزاج شرقى
كذلك.

ومن أجل هذه جاءت الدراسة فى بابين ، أريد لهما أن
يستوفيا، الجانبين كليهما ، يسبقهما تمهيد يناقش موقف الإنسان من

التعبير الدرامى، كما يناقش مكان الشيطان فى التراث الإسلامى ،
وصورته على الجانب الآخر فى التراث الغربى ، ويعرض لموقف
كاتبنا الدرامى بعد ذلك من منهج التفكير الدرامى ، الذى انتهى إلى
لسون من التوفيق ، ستكون القراءة النقدية أساساً لتقديمه ووضعها فى
مكانه من مسيرة أدبنا العربى المعاصر.

وقد وضعت فى الاعتبار خلال البحث عن منهج مناسب، أن
تبدى القراءة النقدية لنفسها هدفاً بعيداً، وهو تقريب المسافة المتسعة
بين القارئ المكثرت والأدب المسرحى، بعد أن استطاعت أقلام ،
واستطاع واقع أن يزرى بالأدب المسرحى والنقد المسرحى ، وأن
يضعهما فى سلة واحدة مع وسائل الترفيه والتسلية والترويح لهما .
وكذلك ترنو هذه القراءة إلى تقريب المسافة بين مثل هذا القارئ من
طلاب الدرس الأدبى والنقد الأدبى ذاته فهو فى حاجة إلى من يضى
له جوانب العمل الأدبى الجدير بالقراءة الذى يتم اختياره على هذا
الأساس، وبذلك يستطيع النقد الأدبى أن يتخلص من هذا القارئ الذى
يقرأ بسرعة ويقفز بين السطور باحثاً عن مواضع الإثارة
والإضحاك؛ فإن مهمة القراءة النقدية، كما تكون بتمكين القارئ من
القراءة الجادة، تكون بإحداث مثل هذا الفصل المطلوب بين الأدب
المسرحى الجاد، الذى تمثل المسرحيات موضوع الدراسة نموذجاً له،
وغيره من وسائل الترفيه والتسلية والاستلاب المحسوبة على الأدب
المسرحى.

والقارئ المكترث من جهة أخرى قد يعرض عن النقد الدرامى إذا أسرف أصحابه فى نسبة معان خفية غامضة إلى الأعمال الدرامية، مما يجعلها تبدو وكأنها لم تكتب إلا للخاصة ومن ثم يبدو النقد وكأنه يعمد إلى إبعاد القارئ المكترث. ولعل أكبر ما يهدد النقد هو الإفراط فى التحلق، والإفراط فى الإيمان بعبقريّة الكاتب التى لابد أن يتجاوزها الناقد بعبقريته هو الآخر، مع أن الناقد إذا تحرى فى قراءته النقدية لعمل مسرحى أن يقدم عرضاً أميناً للحقيقة والحياة والفن معا ، يكون قد أدى ما عليه دون حاجة إلى أن يقال عنه إنه صاحب مذهب جديد يسبق به أهل عصره، وبهذه الكيفية كان أملنا فى أن تصير القراءة النقدية لدينا حماساً للنص الأدبى لا يعنىها البحث فى العلاقات الغريبة ببعض فروع المعرفة، التى نلاحظها فى دراسات تطعن أدبية الأدب وتخطيء فى فك شفراته .

وبعد فإذا استطاع هذا البحث أن يعد استكمالاً لجهود صادقة سبقته وإذا استطاع صاحبه أن يحقق بعض ما رنا إليه فإن ذلك حسبنا.

والحمد لله أولاً وآخراً.....

د. السيد فضل

تمهيد

(١)

قضايا الشيطان والإنسان في الأدب المسرحي المعاصر في مصر موضوع وثيق الصلة بالتراث في المقام الأول، يتعامل معه الكاتب ، وفي ذهنه سبوعى وبدون وعى - معطيات التراث الذى نشأ فيه ، والذى يمثل لديه أقوى التيارات التى تشكل فكرته عن الإنسان وحياته.

وليس معنى ذلك أن العمل المسرحي لدى هذا الكاتب يكون بهذه الطريقة مجرد أخذ اللاحق من السابق ، إذ من شأن خصائص العمل الفنى الجديد، كما يقول الدكتور عبد الحكيم حسان أن تمد بعض خصائص الأعمال الفنية السابقة بمزيد من الحيوية ، وأن تلقى ببعض الخصائص الأخرى إلى هوة الإهمال ثم النسيان. ويضيف الدكتور عبد الحكيم حسان إلى ذلك، "أن من شأن العمل الفنى الجيد أن يحمل خاصيتين رئيسيتين :

أولهما : الجودة الحقيقية ، بحيث لا يكون العمل الفنى باى وجه تكررأ لما سبق ، وثانيهما : الاتفاق مع الخصائص الأساسية للتراث، الذى يجعل من العمل الفنى جزءاً من نظام مثالى" (١)

^١ - د. عبد الحكيم حسان - أنطونيو وكليوباترا ص ٤٠.

وقد كان الكاتب العربى فى مصر على وعى بذلك حين كتب عملاً درامياً تدور أحداثه وأفكاره حول الشيطان والإنسان ، فثمة جدة فى هذه الأعمال أو جلّها ، تتمثل فى رؤية الكاتب الإنسانية ونظرة إلى الحياة والكون، وهناك، فى الوقت نفسه ، الموروث الدينى والرؤية الإسلامية ، وقد قاما معاً فى أغلب الأحوال بانتزاع الكاتب من آثار ثقافات وافدة تسرى فيها. وبذلك يقوم معنى التراث فى أعمال الكاتب على وجود الماضى فى الحاضر.

وسوف يكون علينا بعد ذلك أن نبحث كيف ثقّف الكاتب تراثه، وكيف تمثله وهل ورثه بحكم الضرورة كما يقول إليوت أم حصل عليه بالعمل وبذل الجهد فى استكناه روحه المميّزه له ، والتي ترى فيه عبر الأجيال؟^(١).

ولكى ندرك مكان التراث فى ذهن الكاتب العربى فى مصر ، وهو يقيم عملاً درامياً حول الشيطان والإنسان لابد أن نلم بدعائم هذا التراث وأكثرها تأثيراً فى تكوين فكرته عن الموضوع . وأول هذه

١ - يحاول الدكتور حسن حنفى الوقوف على الدلالة الحية للتراث فيرى أن التراث هو المنقول إلينا أولاً، والمفهوم لنا ثانياً ، والموجه لسلوكنا ثالثاً، ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حى ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخى ، وبالحلقة الثانية الشعور التأملى ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملى . ولا يكفى الوعي بالتراث إذا لم يضاف إليه وعى الكاتب بالدور الذى ينبغي أن يقوم به فى الحاضر. المجلد الأول، العدد الأول من مجلة فصول. مقال د.حسن حنفى : تراثنا الفلسفى ١٢٢.

الدعائم العقيدة الإسلامية متمثلة في القرآن الكريم، والحديث الشريف، والفكر الفلسفي الإسلامي، مضافاً إلى ذلك الموروث الديني الإسلامي من قصص ومأثورات، ثم يأتي بعد ذلك تمثل الأدب العربي القديم لهذه الدعائم جميعها. والإسلام ينزه الإله الخالق ولا يجعل له شريكاً في ملكه ، ويقضى بمسئولية الإنسان في الآخرة عن عمله في الدنيا، وينظر إلى الحياة على الأرض على أنها خلافة، كما يرى النزول إلى هذه الأرض والإقامة عليها تكليفاً وتكريماً وليس خطيئة.

والملاحظة الأولى فيما يخص موضوع دراستنا أن الإسلام لا ينسب إلى الشيطان دوراً في قضية الخليقة والخلاص كالدور الذي ينسب إليه في الأديان والعقائد قبله، فإذا قرأنا ما كتبه الكاتب لدينا لا نرى الشيطان يفعل فعلاً غير ذلك الوسواس الذي يطراً على كل سريرة آدمية ، كما طراً على سريرة آدم وسريرة حواء . وقد وعى الكاتب تبعاً لذلك أن القرآن الكريم يُحمل آدم وحواء تبعاً الخطيئة على علمهما بغواية الشيطان { **قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ** }^(١). وقد لاحظ الكاتب المسلم أيضاً أن القرآن الكريم لم يكن لينكر غواية إبليس إلا ويذكر معها أنه ما كان له عليهم من سلطان { **إِنْ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا**

^١ - سورة الأعراف آية ٢٢.

من اتبعك من الغاوين^(١) . وكذلك نرى الشياطين فى القرآن الكريم تدرك هذه الحقيقة حين تخاطب الأعميين المذنبين {وما كان لنا عليكم من سلطان بل كنتم قوماً طاغين^(٢)} كما يدرك الشيطان مدى ما تصل إليه سلطاته، التى لا تتجاوز غير المخلصين وضعاف النفوس إلى المخلصين اقوياء النفوس {قال رب بما أغويتنى لأزیننَّ لهم فى الأرض ولأغوينَّهم أجمعين إلا عبادك منهم المخلصين^(٣)} .

وقد يخرج الشيطان عن أمر الله، وقد يغوى إنساناً ، ويحول دون رضوان الله على بعض الغاوين من مخلوقاته ، ولكن الرؤية الإسلامية تجعله يعمل تابعاً ، ولا يعمل مستقلاً فى كون من الأكوان لا تصل إليه قدرة الله، كما نفهم من رؤى أخرى * . تطلق فيها الشياطين على الأرض تحكمها، وتتصرف فى مصائر البشر الذين يحيون عليها.

وقد وعى الكاتب العربى أيضاً أن القرآن الكريم لم يذكر شيئاً قط يفهم منه سقوط الخليفة من رتبة إلى رتبة دونها، ولم يذكر شيئاً قط عن سقوط الخطيئة الدائمة أو سقوط الخطيئة التى يدان فيه

١ - سورة الحجر آية ٤٢ .

٢ - سورة الصافات آية ٣٠ .

٣ - سورة الحجر، الأيتان ٣٩، ٤٠ .

الإنسان بغير عمله، إذ العقيدتان كلتاهما غريبتان عن روح الدين الاسلامي كل الغرابة، ولا يعرف الإسلام إرادة معاندة لإرادة الله، يكون من أثرها أن تتنازع الأرواح، وتشاركه في المشيئة، وتضع في الكون أصلاً من أصول الشر، وتسقط الخلائق التي ارتفعت سوية بمشيئة الخالق، فقد جاء الإسلام فقرر في مسألة الخير والشر والثواب والحساب أصح العقائد التي يدين بها ضمير الإنسان، وقوام ذلك عقيدتان أولهما: وحدة الإرادة الإلهية في الكون، والثانية: ملازمة التبعية لعمل العامل دون واسطة أخرى بين العامل وبين ضميره وربّه^(١).

وبهذه الكيفية يبعد الفكر الإسلامي عن فكر آخر حيث الإله مالك مطلق يريد أن يستأثر لنفسه بالمعرفة والخلود والسلطان، ويكره للإنسان في الوقت ذاته أن ينازعه هذه الصفات، وحيث يملك الشيطان من السلطان ما يجعله ندا لهذا الإله، يملك على الإنسان أمره ويقوده إلى الشر والجحيم، حيث مملكة الأبالسة. وقد ثار مارلو ممثلنا بروح عصر النهضة الثوري واتجاهه العقلاني على هذا وذلك حين يقف فأوسست في المشاهد الأولى محاولاً الوصول إلى طريق يعيد للإنسان توازنه فينظر في التوراة، ثم يقرأ:

^٢ - العقاد . إبليس ص ١١١ .

فوستس: جزاء الخطيئة هو الموت إن هذا لأمر صعب (يقراً)
فإذا ادعينا أننا بلاخطيئة خدعنا أنفسنا ، وكنا كذبة لا
ثقة بنا، فماذا يمكنك أن تدعو ذلك. قد تدفع إلى
الخطيئة، ومن ثم تموت ، نعم يجب أن تموت موتاً
أبدياً. فأى تعاليم تسمى هذا. ما قدر يكون! وداعاً أيها
اللاهوت^(١).

وهذا الذى انتهينا إليه يرينا فرقاً أساسياً وجوهرياً بين صورة
الشيطان فى العمل الدرامى الغربى المستمد من الرؤى المسيحية -
حيث يحاول الإنسان سعياً وراء المعرفة أو تحقيق الرغبات الوصول
إلى الشيطان المالك "سيد هذا العالم" والقادر "رئيس هذا الكون" ،
ليعيّنه على تحقيق طموحاته ، - صورة العمل الدرامى فى الأدب
العربى المستمد من الرؤى الإسلامية حيث يسعى الشيطان إلى عالم
البشر فى الغالب فى محاولة للخروج على حياة مملّة رتيبة يحياها فى
عالم الشر المحض ، ومن أجل ذلك يسعى الشيطان إلى الإنسان لدى
فاروق خورشيد ومحمود تيمور وفتحي رضوان ، ويسعى الإنسان
إلى الشيطان لدى مارلو وجوته وبول فاليرى ، نقرأ لدى جوته ما
يحدث به فوست نفسه فى المناظر الأولى.

"لا أنكر أنى بت أكثر ذكاء من سائر الحمقى : كالدكاترة والأساتذة والفقهاء والقسيسين، فاستممت ممن تملأ قلبه الوسوس والأوهام. ولا يزعجنى ذكر الجحيم والأبالسة والشياطين بيد أن هذه المنزلة التى بلغتها هى التى جرّت علىّ الويل والشقاء .. لهذا انصرفت إلى ممارسة السحر لعلى بمخاطبة الأرواح ، وبما لها من الصولة والقوة أحيط علما بكثير من الأسرار، وأصبح فى غنى عن إجهاد نفسى هذا الإجهاد المر فى ذكر أمور أجهلها الجهل كله... فأغدو وقد أدركت أى شئ خفى يمسك هذا العالم بعضه إلى بعض، وأبصرت جميع القوى المؤثرة، والجراثيم المنتشرة ، بدلا من أن أبقى هنا أتشدد بالألفاظ الجوفاء. وأهرف بما لا أعرف"^(١).

ويعيننا الآن التعرض لفكرة الإسلام عن الشر لنصل إلى ذلك الدور الضئيل الذى يؤدية الشيطان فى الكون فى هذه الفكرة . وقد ناقش فلاسفة الإسلام ومفكروه قضية الشر فى كثير من التفصيل ، وإن كان ابن رشد حدد القضية وعبر فيها عن روح الإسلام حين قرر أن الشر من خلق الله، وليس من خلق إبليس، ولكن بمعنى مخالف للمعنى الإنسانى لوجود الشر، أى أن الله يخلق هذا الشر على أنه لا شر فيه، ومعنى ذلك أن خلق الشر عند الله نوع من العدل الإلهى، وذلك لأن فكرة الشر بالنسبة إليه تعالى ليست هى فكرتنا عنه.

^١ - فاستممت جوتة ص ٧ ٨.

وَيُضَيِّقُ ابْنُ رَشْدٍ "أَنَّ الطَّبِيعَةَ الَّتِي مِنْهَا خُلِقَ الْإِنْسَانُ،
وَالْتَرَكِيبُ الَّذِي رُكِّبَ عَلَيْهِ اقْتَضَى أَنْ يَكُونَ بَعْضُ النَّاسِ، وَهُوَ الْأَقْلُ،
أَشْرَارًا بِطَبَاعَتِهِمْ، وَكَذَلِكَ الْأَسْبَابُ الْمُتَرْتِبَةُ مِنَ الْخَارِجِ لِهَدَايَةِ النَّاسِ
لِحَقِّهَا أَنْ تَكُونَ لِبَعْضِ النَّاسِ مُضِلَّةٌ، وَإِنْ كَانَتْ لِلأَكْثَرِ مُرْشِدَةً، فَلَمْ
يَكُنْ بُدٌّ بِحَسَبِ مَا تَقْتَضِيهِ الْحِكْمَةُ مِنْ أَحَدِ أَمْرَيْنِ : إِمَّا أَلَّا يَخْلُقَ
الْأَنْوَاعَ الَّتِي وَجَدَ فِيهَا الشَّرُّ فِي الْأَقْلِ وَالْخَيْرُ فِي الْأَكْثَرِ ، فَيَعْدَمُ
الْخَيْرُ الْأَكْثَرُ بِسَبَبِ الشَّرِّ الْأَقْلِ وَأَمَّا أَنْ يَخْلُقَ الْخَيْرَ الْأَكْثَرَ مَعَ الشَّرِّ
الْأَقْلِ وَمَعْلُومٌ بِنَفْسِهِ أَنْ وَجُودَ الْخَيْرِ الْأَكْثَرِ مَعَ الشَّرِّ الْأَقْلِ أَفْضَلُ مِنْ
إِعْدَامِ الْخَيْرِ الْأَكْثَرِ لِمَكَانِ وَجُودِ الشَّرِّ الْأَقْلِ" (١). وَمَعْلُومٌ أَيْضًا أَنَّ
الْقُرْآنَ الْكَرِيمَ أَكَّدَ مَرَارًا خَلْقَ اللَّهِ لِلْإِنْسَانِ وَالْمَوْجُودَاتِ جَمِيعِهَا
بِخَيْرِهَا وَشَيْرِهَا ، بِالْمَعْنَى الْإِلَهِيِّ لِهَذَا الْخَلْقِ ، وَالَّذِي أَشَارَ إِلَيْهِ ابْنُ
رَشْدٍ وَفَلَسَافَةُ الْإِسْلَامِ ، فَنَقْرَأُ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ قَوْلَهُ تَعَالَى عَنْ
الْإِنْسَانِ : {وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا} (٢).

وَنَقْرَأُ أَيْضًا عَنْ الْإِنْسَانِ وَالْمَوْجُودَاتِ قَوْلَهُ تَعَالَى : {مَا أَصَابَ
مِنْ مُصِيبَةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي أَنْفُسِكُمْ إِلَّا فِي كِتَابٍ مِنْ قَبْلِ أَنْ
نَبْرَأَهَا إِنَّ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ} (٣).

١ - ابن رَشْد : مناهج الأدلة ٢٣٥-٢٣٦.

٢ - سورة الشمس ٧-٨.

٣ - سورة الحديد آية ٢٢.

ومن أجل ذلك احتاج الناس كما يذهب ابن رشد إلى أن يعرفوا بأن الله "هو الموصوف بالعدل، وأنه خالق كل شيء الخير والشر ، لمكان ما كان يعتقد كثير من الأمم الضلال أن هاهنا إلها خالقاً للخير وإلها خالقاً للشر ، فعرفوا أنه خالق الأمرين جميعاً ولما كان الإضلال شراً ، وكان لا خالق له سواه وجب أن ينسب إليه كما ينسب إليه خلق الشر" (١) .

وتصبح هذه الفكرة الإسلامية أكثر ما تكون وضوحاً عند ابن رشد وكذا ابن سينا حين يعرض لنا مثالا النار خلقت لما فيها من قيام الموجودات، التي ما كان يصح وجودها لولا وجود النار لكن عرض عن طبيعتها أن تفسد الموجودات. لكن إذا قويس بين ما يعرض عنها من الفساد الذي هو الشر، وبين ما يعرض عنها من الوجود الذي هو خير ، كان وجودها أفضل من عدمها" (٢) .

ويضيف محيي الدين بن عربي على هذه الروح الإسلامية نوعاً من الإحساس المرهف بتنزيه الجانب الإلهي فيرى أن الشر وهو وليد طبيعة الكائنات التي يجود الله بخلقها على عباده عارض، لكنه شر عارض في الوجود "وكل عارض زائل" ، فإذا حدث ضرر

١ - مناهج الأدلة ص ٢٣٦-٢٣٧ وعلى ذلك يمكن توجيه الآية الكريمة التي تحكي قول الملائكة عن خلق آدم "قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك" إلى قوله تعالى "إني أعلم ما لا تعلمون".

٢ - ابن رشد - مناهج الأدلة ص ٢٣٩.

فإنما يرجع إلى طبيعة تركيب من يتقبل العطاء. والصلة وثيقة بين مثال النار لدى ابن رشد ومثال الريح لدى محيي الدين بن عربي ، لأنهما معا يمثلان روح عقيدة يدين بها كلا الرجلين وهي عقيدة تؤمن بأن الإنسان هو الذي يرى الخير فيما يوافقه، ويرى الشر فيما لا يوافقه في حين أن أفعال الله كلها خير "بالريح كان النصر والدمار فاختلقت الآثار والعين واحدة صالحة فاسدة ، تطفئ السراج وتشتعل النار والهبوب واحد من عين واحدة " (١) .

وهذا ما أشار إليه الإمام المقدسي أيضا في كتابه "تفليس إبليس" ، والطريف أن الإمام أجرى رأيه المستمد من معتقده الإسلامي على لسان إبليس الذي يقول مستعرضا مكانه الحقيقي من الكون والغرض الإلهي من طرده : يا هذا ، أنتظن أنني أخطأت التدبير، ورددت التقدير، وغير في التغيير لا وعلو عزته، وسنا قدرته . لكنه خلق الحسن والقبيح، والمستقيم والصحيح جمعا بين الشئ وضده .. فجعلني في الأول أعلم المحاسن في الملاء الأعلى فأبينها للأملاك وأزين بها الأفلاك ، فكنت معلم التوحيد (إشارة ماضيه قبل العرض والطررد) فلما طالع أطفال المكتب أمثلة توحيدهم وحققوا حروف تقديسهم وتمجيدهم نقلني من العالم الأعلى إلى العالم الأسفل

^١ - ابن عربي الفتوحات المكية جـ ٣ ص ٢٥٧.

أعلمهم ما هو ضد ذلك فأبين لهم القبائح وأزينها لهم في عرف الحسن والقبيح وميز المستقيم والصحيح " (١).

أما عن الدور الذي يمثله الشيطان في عالم الشر فهو تبعا لذلك دور ضئيل يمثل الفضولى الذى يراوغ للإيقاع بالفريسة؛ لأنه لا يملك قدرة بيّنة واضحة لامتلاكها، وهو يقوم بهذا الدور كبرياء وحسداً وحقداً ، مستصديراً من الله إذنا بذلك . فأذن له سبحانه لحكمة يراها ، ولم يترك الإنسان فيها مجرداً من وسائل الدفاع ، فقد جعل له من الإيمان عدة ، يؤكد ذلك ما رواه ابن عباس عن الرسول ﷺ أنه قال : (الشيطان جاسم على قلب ابن آدم ، فإذا ذكر الله تعالى خنس ، وإذا غفل وسوس) ، وما ذكره الرسول ﷺ يدلنا على صفة الشيطان الذى يوسوس ، كما يدلنا على ضعفه فهو سواء كان من الجن أم من الناس إذا ووجه خنس وقبع .

وقد أصاب العقاد حين حدد دور الشيطان فى أنه يروغ ، ويخذل فريسته بالبيئة الخفية ، والعمل المكشوف ، ولكن غوايته " لا تخلق الخطيئة، ولا تعفى منها، وشوكة الشيطان لا تحمى أحداً ، ولا هو مسخرها لحماية أحد... وقد جاء الإسلام فبسط على الوجوه - عظمة الإله الواحد وقدرته وهيمنته على السماوات والأرض ، بعد أن فصلت المسيحية بين الخير والشر بفاصل كبير ، وباعدت بينهما

^١ - عز الدين المقدسى : تغليس إبليس ص ٢٢ - ٢٣ .

كأنهما دولتان متقابلتان هذه فى السموات وهذه فى الأرضين وتكاد الأرضية منهما تبسط يدها إلى حوزة الأخرى ، وتأخذ منها إلى حوزتها معقلا يسترد ، ولا يملك الإنسان فيه حيلة أمام الإله وأمام الشيطان ، وإنما يجيئ الذنب بعمل الشيطان فيزول بعمل الإله " (١)

بيد أن الفكرة الإسلامية تؤكد أن العمل الإنسانى برمته من خلق الله ، ولا دخل لشيطان يشاركه فى ملكه ، ولذلك لم يلتفت الكاتب المسلم فى الغالب إلى علاقة السببية والمسببية بين بعض الأحداث وبعض ، وأصبحت الأحداث فى ذهنه بمثابة حبات العقد لكل منها كيانه المستقل ولا يجمع بينها الا أنها منظومة فى نظام واحد هو الزمن ... وبالرغم من انتفاء هذه العلاقة فقد قامت بين ما يسمى بالأسباب والنتائج علاقة قائمة على العادة ، وهذه العادة من الأطراد بحيث تظهر مسئولية الإنسان عن عمله أمام خالقه من ناحية ، ولا تتعارض مع عقيدة خلق الله لكل شئ من ناحية ثانية . وقد كان أهم ما ترتب على ذلك كما يقرر الدكتور عبد الحكيم حسان انتفاء فكرة الجبر" (٢) .

وقد ترتب على ذلك أيضا خاصية جوهرية يتميز بها العمل الدرامى العربى ، وهى هدوء الصراع فيه ، كما سنرى وذلك لإيمان الكاتب بأن الكون يسير وفق مشيئة قوة حكيمة عليمة هى قوة الله التى

١ - العقاد- إبليس ص ١٠٤-١١٢ .

٢ - الدكتور عبد الحكيم حسان . أنطونيو وكليوباترا ص ٢٣٨ .

هى مصدر كل خير ، أما ذلك الشر فإنه لا يظهر فى العالم إلا بسبب تركيب الكائنات واستعدادها لقبول الخير الإلهى بدرجات متفاوتة .
وهناك لمحة طريفة فى هذا الشأن لمحيى الدين بن عربى ، فهو يشير إلى الأنبياء ، وهم من أتبهم الله ، ويدركون حقيقة أن كل خلق حسن منهم هو إلى الله ، وينسبون كل سوء وكل شر إلى أنفسهم ، كما فعل الخضر أو العبد الصالح ، عندما نسب خرق السفينة إلى ربه ، فقال : { فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا } ^(١) وكما قال إبراهيم عليه السلام { وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ } ^(٢) فنسب المرض إلى نفسه ونسب الشفاء إلى الله تعالى .

جملة القول فيما تقدم أن تاريخ الشيطان فى الفكرة الإسلامية تاريخ للأخلاق الحية فى وجدان أبناء آدم ، وكما تمتحن الأخلاق الحية بمعرفة وجهل تمتحن بخير وشر ، ومن أجل ذلك لم يتجاوز الأستاذ العقاد الحقيقة حين قرر أنه يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير وبداية تمييز ^(٣) .

وقد تعرض القرآن الكريم كثيرا للعلاقة بين الإنسان والشيطان بدءاً بقصة الخلق منذ آدم ، ثم تعرض أيضا للجن ، وهم أعوان إبليس فى الغالب ، كما يرد فى معظم الأعمال الدرامية العربية ، وهم

١ - سورة الكهف آية .

٢ - سورة الشعراء آية ٨٠ .

٣ - العقاد - إبليس ص ٣ .

خلق من نار وذلك لقول إبليس في مجال المفاضلة بينه وبين آدم
{أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين} ^(١)

وإبليس من الجن لقوله تعالى : {إبليس كان من الجن
ففسق عن أمر ربه} ^(٢) وهذا يؤكد التماثل أيضا بين استخدام لفظي
الجن والشيطان كما فهمه الكاتب العربي ذلك أنه يلاحظ استخدام
كلمتي الشيطان والجن في القرآن الكريم للدلالة على جنس واحد، هو
هذا المخلوق وقبيله ، ففي قوله تعالى عن إبليس : {كان من الجن
ففسق عن أمر ربه} ما يدل على ذلك حيث يسمى إبليس شيطانا
أيضا . ويرى الأستاذ محمود شاكر في تحقيقه لتفسير الطبري أن
الصواب في الآية السابقة (الجن) بالحاء مستشهدا بسياق الأثر ، فقد
ميز فيه بين إبليس والجن ، فهو مخلوق من نار السموم ، والجن
خلقوا من مارج من نار، كما أن الأثر يقول إن إبليس قاتل الجن في
نفر من الملائكة. وأحال الأستاذ شاكر في التفرقة بين الجن بالجيم
والجن بالحاء على ما ذكره الجاحظ في الحيوان ، فقد قال : وبعض
الناس يقسم الجن على قسمين ، فيقول هم جن وحن بالحاء ، ويجعل
التي بالحاء أضعفها " ^(٣) .

١ - سورة ص آية ٧٦.

٢ - سورة الكهف آية ٥٠.

٣ - الطبري ج ١ ص ٤٥٥.

وحديث الأستاذ المحقق بادي الاعتساف ، وربما وجده القدماء
حلا مناسباً لإظهار ضعف إبليس ، فهو من الجن وليس من الأنس ،
كما وجده حلاً مناسباً حتى يكون إبليس من الملائكة أو من قبيلة من
قبائلها يقال لها "الجن".

وفي مختار الصحاح أن الجن ضد الإنس ، الواحد منه جنى "
قيل سميت بذلك لأنها تتقى ولا ترى" (١) ، تُطلق على كلمة الشيطان
من كل وجه . ومع ذلك فإننا نرى استخداماً مزدوجاً فيقال شيطان
الجن (٢) . كما يقال شيطان مارد ويعنى حينذاك العاتى الجبار من
الجن (٣) . كما يقال عفريت من الجن ، وهو ما ورد في القرآن
الكريم في سورة النمل (٤) ، ويعنى حينذاك الشديد من الجن ،
والمبالغ من كل شيء كما ورد في مختار الصحاح هو عفريت قادر .

أما كلمة إبليس فإن الأستاذ العقاد يرى أننا لسنا على يقين من
انقطاع الصلة بين الكلمة اليونانية ديابولوس Diabolos والكلمة
العربية إبليس ، ولكننا على يقين أن شخصية إبليس تتوقف على
الدلالة التي نستفيدها من مادة الإبلas ، أى فقد الرجاء فإن ضياع

١ - الرازى . مختار الصحاح ص ١١٣ .

٢ - راجع تفسير ابن كثير ج ١ ص ٣٠ .

٣ - المرجع نفسه ص ٢١ ومختار الصحاح ص ٦٢١ .

٤ - والأية هى : قال يا أيها الملأ أياكم يأتيينى بعروشي قبل أن يأتونى مسلمين فال
عفريت من الجن أنا أتيتك به قيل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمير . سورة
النمل الآيات ٣٩، ٣٨ .

الأمل ألزم صفات إبليس على السنة الخاصة والعامة ^(١) . وفي مختار الصحاح أبلس من رحمة الله أى يئس ، ومنه سمى إبليس ، والإبلاس أيضاً الانكسار ، يقال : أبلس فلان إذا سكت غماً ، وعليه موقف إبليس فى الحضرة الإلهية " ^(٢) .

واستخدام كتابنا لكلمة شيطان يحتفظ بإطلاقه للدلالة على حقيقة وجود الشيطان ، كما يستخدم للدلالة المجازية عما سواه كذلك حيث إن هذه الكلمة وهى " الشيطان " تطلق على كل عاتٍ من الجن والإنس والدواب ، وربما كان هذا الخلاف والتفصيل مسوغاً للكاتب الآن الذى يستخدم كلمات الشيطان والجن والعفريت والمارد والقرين بالتبادل .

ويثبت القرآن الكريم للجن مجموعة من الخصائص ليست للبشر ، ولكن البشر يملكون من الخصائص قدراً يتفوقون به على الجن ، وإن كانت خصائص الجن تبدو للوهلة الأولى خارقة ، فهم يرون البشر ولا يراهم البشر لقوله تعالى عن إبليس { **إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم** } ^(٣) كما يخبرنا القرآن الكريم أن الجن يعيشون فى مجتمعات تشبه المجتمعات البشرية فى قبائل وأجناس { **إنه يراكم هو وقبيله ...** } ويمكن للجن أن تحيا على الأرض التى

١ - العقاد . إبليس ص ٣٤-٣٥ .

٢ - الرازى . مختار الصحاح ص ٦٣ .

٣ - سورة الأعراف آية ٢٧ .

نحيا عليها { اهبطوا بعضكم لبعض عدو ، ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين }^(١) وفى الوقت نفسه يستطيع الجن أن يحيا بعيدا عن الأرض لقوله تعالى حكاية عن الجن { أنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرسا شديدا وشهبا ، وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصدا }^(٢) . والجن أيضا يستطيع أن يسمع صوت الإنسان ويفهم لغته ، بدليل استماع نفر من الجن للقرآن الكريم وفهمه ، والتأثر به يقول تعالى { قل أوحى إلى أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا }^(٣) . وعالم الجن فيه الذكور وفيه الإناث وقد أثبت القرآن الكريم ما يفيد وجود رجال من الجن مما يؤكد وجود جنس غير جنس الرجال { وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا }^(٤) ويضيف القرآن الكريم ما يفيد أن الجن تقرب النساء كما يقربهن الرجال مما يؤكد وجود نظام التزاوج فى عالم الشياطين { فيمن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان }^(٥) .

١ - سورة الأعراف الآيتان ٢٣-٢٤ .

٢ - سورة الجن الآيتان ٨-٩ .

٣ - سورة الجن آية ١ .

٤ - سورة الجن آية ٦ .

٥ - سورة الرحمن آية ٥٦ .

وكل هذه الخصائص يمكن أن نتلمسها في خصائص الشيطان كما وردت في معظم الأعمال الدرامية العربية ، التي حرص الكاتب على تمثيل التراث الإسلامى فيها ، وفى الوقت نفسه نجد معظمها يتخلف فى صورة الشيطان ، كما وردت فى النصوص الغربية التى لا شك فى دراية الكاتب العربى بها والتأثر بها فى الوقت نفسه ، على نحو ما سنعود إليه .

بيد أن هناك خصائص تختص بها الرؤية الإسلامية ، وجدت سبيلها إلى الكاتب الدرامى فشكلت لديه أساساً جوهرياً فى عمله ، وأول هذه الأشياء أن الجن قابل للهدى والضلال بدليل قوله تعالى حكاية عن هذا النفر من الجن فى سورة الجن { **وأنا منا المسلمون ومنا القاسطون** }^(١) .

وإذا عدنا إلى التراث مرة أخرى ، وقرأنا رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى فسوف نجد تمثلاً لروح الرؤية الإسلامية فى رحلة الشاعر مع ابن القارح فى مملكة الجن "وجفتهم" ولقائه بشيخهم المدعو الخيثعور ، من بنى الشيصبان ، الذى يكنى بأبى هدرش ، وثمة يحكى كيف ولد قبل آدم وكيف سلط على بنى آدم ، فجعل منهم من يقترب الذنوب ، حتى تاب وأناب وأدخله الله الجنة ينعم فيها مع الناعمين ، ثم نلمح الرؤية الإسلامية مرة ثانية حين يحكى أبو هدرش كيف سمع القرآن الكريم من النبى وكيف دخل الإيمان قلبه فأخذ ينقل ما سمعه

^(١) - سورة الجر . آية ١٤ .

على الجن حتى آمن منهم الكثيرون ، ويذهب أبو العلاء إلى أبعد من ذلك حين نسمع كيف غزا أبو هدرش مع المسلمين غزواتهم المظفرة ، بعد أن كان ساعد إبليس الأيمن ، الذي يدخل السرور على قلبه بغواية البشر". وام يكن العقاد بعيداً عن هذه الروح حين كتب قصيدته "ترجمة شيطان" وقدم فيها الشيطان وقد سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابهه الصالحين والطالحين عنده ، فقبل الله هذه التوبة وأدخله الجنة"^(١) . ولم يكن العقاد مع ذلك بعيداً عن التراث العربى والتيارات الفكرية التى تجاذبت آداب هذا التراث ، على الرغم من تأثره الصريح بما كتبه ملتون فى الفردوس المفقود^(٢).

وثانية هذه الخصائص التى تؤكد الرؤية الإسلامية أن الإنسان يملك قدرة غير محدودة ، على حين يملك الشيطان وجنده من الجان أبناء جنسه قدرة لا تقارن بقدرة الإنسان ، وقد استقرت هذه الفكرة فى التراث الإسلامى ، كما استقرت فى وعى الكاتب الدرامى ، وهو يقيم عملاً يقف فيه الشيطان قبالة الإنسان . فإذا عدنا إلى القرآن الكريم نجد حرصاً على الوفاء بمقابلة بين قوة الجان وقوة الإنسان ، وذلك فى قصة سليمان عليه السلام إذ عرضت الجن أن تاتى بعرش بلقيس من اليمن إلى الشام فى وقت لا يتجاوز زمن قيام

١ - ديوان العقاد ج٤ ص ٢٣٨ .

٢ - للمزيد من التفاصيل راجع مقال د. حمدى السكوت - الشيطان بين العقاد وملتون - المجلد الأول - العدد الرابع من مجلة فصول ص ١٦٣ .

سليمان الجالس في مكانه لإستقبال قومه {قال يا أيها الملأ أيكم
يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين قال عفريت من الجن : أنا
أتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإني عليه لقوي أمين} ^(١) ولكن هذه
القدرة بدت لسليمان عاجزة ومحدودة وقاصرة بالقياس لما يعرفه عن
نفسه وعن أعوانه من البشر ، الذين أنبرى من بينهم رجل من
الصالحين ، قد آتاه الله من لدنه علما ، يعرض عليه أن يأتى بالعرش
في غمضة عين ، قبل أن يرتد رمش العين . وهذا يدل دلالة واضحة
على الفرق بين قدرة الرجل الصالح وقدرة الجن المحدودة .

يقول تعالى في ذلك { قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به
قبل أن يرتد إليك طرفك ، فلما رآه مستقراً عنده قال : هذا من فضل
ربى ليبلونى أشكر أم أكفر ، ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ، ومن
كفر فإن ربى غنى كريم} ^(٢) . وأكثر المفسرين على أن الذى عنده
علم من الكتاب هو آصف بن برخيا من بنى إسرائيل ، وكان صديقا
يحفظ اسم الله الأعظم " الذى إذا سئل به أعطى ، وإذا دُعئ به أجاب .
وهناك تفسير آخر لا يخلو من وجاهة ، فقد قيل هو سليمان عليه
السلام نفسه " والمخاطبة في هذا التأويل للعفريت لما قال { أنا آتيك
به قبل أن تقوم من مقامك } كان سليمان استبطأ ذلك فقال له على جهة
تحقيره { أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك } وذلك بدلالة قول

١ - سورة النمل الآيتان ٣٨ ، ٣٩ .

٢ - سورة النمل آية ٤٠ .

سليمان أيضاً { هذا من فضل ربي }^(١) وعلى ذلك يكون هدف سليمان هو أن يطلع الجن على قدرتهم المحدودة بالقياس إلى قدرة البشر ، كما أطلعهم على قدرته الغيبية التي آتاه الله إياها في قوله { قبل أن يأتوني مسلمين } ، وهو الأمر الذي أثبتت الأحداث صدقه .

ويتصل بقصة سليمان شيء آخر يمكن أن يقرر في مجال تأكيد الرؤية الإسلامية ومن ثم التراث الإسلامي على قوة الإنسان في مواجهة قوة الشيطان وجنده وبنى جنسه ، فقد خفى على الجن وهم يعملون ليل نهار تحت إمرة سليمان خبر موته، ولم يدركوا أنه مات إلا بعد أن تأكلت عصاه التي يتوكأ عليها { فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خرت تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين }^(٢) .

وقد امتدت هذه الروح التي امتلأ بها الإنسان إيماناً بقدرته، وتفوقه على الجن ورأسهم إبليس حتى إن الخيال الشعبي ليعطيه القدرة على أن يضع الجنى في قمقم (ألف ليلة وليلة) أو يضربه بصوت مطلسم فيموت لتوه (سيرة سيف بن ذي يزن) ، حتى إن الطبرى نفسه وهو بصدد تفسيره للقرآن الكريم يذكر أن مهمة إبليس

١ - القرطبي جـ ١٣ ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ وقد ذكر روايات كثيرة تؤكد أن الذي عنده علم

من الكتاب كان من البشر ولم يكن من الجن.

٢ - سورة سبا آية ١٤ .

كانت شاقة عليه، فلقد تمكن واحد من أبناء الإنسان أن يثب به حتى ركبته، فطاق به فى أدنى الأرض، وأقاصيها، وأفرعه، حتى تطاير وتفرق مع جملة من جنوده^(١). كما ذكر أن أوشهيج قهر إبليس وجنوده، ومنعهم من الاختلاط بالناس وكتب عليهم كتابا فى طرس أبيض، أخذ عليهم فيه المواثيق ألا يتعرضوا لأحد من الإنس، وتوعدهم على ذلك وقتل مرتبتهم وجماعة من الغيلان فهربوا من خوفه إلى المفاوز والأودية^(٢).

ويعبر إبليس فى القرآن الكريم أيضا عن ضعف سلطته على الإنسان فى قوله تعالى {... وما كان لى عليكم من سلطان إلا أن دعوتكم فاستجبتم لى}^(٣). إذ ليس كل من دعا تلزم إجابته. لقد هدد إبليس لما طرد من رحمة الله بسبب حرية اختياره فى عدم السجود لأدم، أنه سيبدل طاقته فى إغواء من يستطيع من البشر، فقال الله له: {أذهب فمن تبعك منهم فإن جهنم جزاؤكم جزاء موفورا}^(٤).

١ - الطبرى ج ١ ص ١٧٢.

٢ - لاحظ نسيج هذا العقد الذى تخيلته الرؤية الشعبية، وقلرن بعد ذلك بصيغة العقد الذى ينطوى على كثير من آثار التراث الغربى لدى كتابنا المسرحيين كما سيتبين لنا فى هذه الدراسة.

٣ - سورة إبراهيم آية ٢٢.

٤ - سورة الإسراء آية ٦٣.

وثالثة هذه الخصائص التي تؤكد بها الرؤية الإسلامية تصور الشيطان شيئاً لا ينفصل عن ذات الإنسان ، مع إمكان تصوّره شيئاً خارجاً عنه يتمثل في إبليس وجنده وأبناء جنسه ، وعلى ذلك لم يكن غريباً على التراث تصور وجود صراع يقوم بين الإنسان وذلك الشيطان في صورته المستقلة مع وجود صراع بين الإنسان وذلك الشيطان الذي يلزمه بوصفه جزءاً من ذاته لا ينفصل عنه ، مع وجود شياطين الإنس، كل ذلك في آن واحد . ويمكن أن نلمح في الآثار القديمة ما يوحى بانتهاء الإنسان إلى وجود الشيطان داخل الذات الإنسانية لا يفارقها، وأصحاب الأديان يؤمنون جميعاً بوجود الشخصية الشيطانية، ويجعلون لها حدوداً تتسع في المسيحية اتساعاً بعيد المدى ، وتضيق في أقصى الحدود مع الإسلام .

وعلى الرغم من وجود هذه الحدود في الإسلام مثلاً فقد كانت المعتزلة كما يقول الأستاذ العقاد تلغى الشخصية الشيطانية، وتقرر أن الشيطان هو وساوس النفس ودوافع الشهوة والطمع والغضب والخديعة ، وتستند المعتزلة في رأيها إلى قول الرسول ﷺ : " إن الشيطان ليجرى من ابن آدم مجرى الدم في العروق " (١) .

١ - العقاد . إبليس ص ٣٣ . وقد أخرج البخاري ومسلم هذا الحديث الأول في الأدب المفرد والثاني في الاستئذان .

ويعنينا الآن أن نعرف ما يقوله التراث لكاتبنا في هذه القضية ولماذا تمثل كاتبنا الشيطان داخل الإنسان والشيطان الإنسانى معاً ؟ ويبدأ فهم التراث لهذا مع آيات القرآن الكريم التى تتحدث عن القرين من الشياطين يقول تعالى { **والذين ينفقون أموالهم رياء الناس ولا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ومن يكن الشيطان له قريناً فساء قريناً** }^(١) وكذلك نقرأ قوله تعالى : { **ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين** }^(٢) وتسير الآيتان فى نفس الاتجاه الذى يؤكد الإسلام ، ونعنى به أن الشيطان له قدره محدودة للتأثير فى سلوك البشر ، فهو مأذون بتوجيه غير المؤمنين وهؤلاء الذين لا يذكرون الله قولاً وفعلاً ، عدا عباد الله المخلصين ، الذين لا يملك عليهم من سلطان . وقد ورد فى الحديث الشريف أيضاً أن الرسول عليه الصلاة والسلام سؤل عما إذا كان له قرين من الجن فقال أصحابه حتى أنت يا رسول الله ، قال حتى أنا ، إلا أن الله أعاننى

١ - سورة النساء آية ٣٨ .

٢ - سورة الزخرف ٣٦ وربما كان المفهوم الإسلامى للقرين ، الذى تؤكدته الرؤى الشعبية بأساليب مختلفة هو السبب وراء إصرار مترجمينا على نقل كلمة Comrad بمعنى الزميل والصاحب إلى كلمة القرين فى مسرحية جوته وهو تعبير لم يتكرر سوى مرة واحدة عرضاً فى المسرحية (راجع ترجمة يارد تبلور الإنجليزية ص ٣٤٠-٣٤٣) ولم يكن جوته يقصد بالطبع معناها الإسلامى .

عليه^(١) . وقد يَتمثل أبو حيان التوحيدى فى الإشارات هذا الروح حين خاطب الإنسان: يا هذا أتدرى من شيطانك أنت شيطانك وأنت الذى سهوت عنك بعد ما بدوت وغربت بعد ما طلعت، وبعدت بعد ما قربت ، واستوحشت بعد ما أنست واستبددت بعد ما استعنت فآل أمرك إلى الخسر والضياح ، ووقف حالك على الغبن والخداع^(٢) .

وبهذه الطريقة قد تتحول كلمة الشيطان فى التراث الإسلامى من علم على شخصية هذا الكائن الشرير الملعون لتصبح معنى لغويا مجازياً ، يشير إلى الخبث والكيد والنفاق ، وكثر استخدام الناس لها بهذا المفهوم الداللى ، وعليه يمكن النظر فى قوله تعالى عن المنافقين: **{وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنُوا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزَؤُونَ، اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَيَمُدِّهِمْ فِي ظُلُمَاتِهِمْ يُعْمَهُونَ}**^(٣) ويقول ابن كثير معلقاً على كلمات الله: وإذا خلوا بمعنى وإذا انصرفوا وذهبوا وأخلصوا إلى شياطينهم فضمّن

١ - وقد ورد الحديث فى سياق آخر مع حكاية السيدة عائشة وغبرتها على الرسول ، وسؤالها أباه : أو معى شيطان فقال نعم ، قالت ومعك يا رسول الله قال : نعم ولكن ربى عر وحل أعاننى عليه حتى أسلم . أخرجه الإمام أحمد بن حنبل فى المسند الجزء السادس ص ١٥ .

٢ - أبو حيان التوحيدى - الإشارات ص ٢٥٤ .

٣ - سورة البقرة ، الآيتان ١٤ ، ١٥ .

خلوا معنى انصرفوا ، لتعديته بإلى ليدل على الفعل المضمر ، والفعل الملفوظ به ومنهم من قال إلى هنا بمعنى "مع" والأول أحسن ، وعليه يدور كلام بن جرير^(١) .

وفى موضع آخر من تفسير ابن كثير يسمى كل من تمرد من جنى أو إنسى أو حيوان شيطانا ، ويتبع ابن كثير رأيه بقوله تعالى: **{وكذلك جعلنا لكل نبي عدوا شياطين الإنس والجن يوحي بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا}**^(٢) .

ورابعة هذه الخصائص التى يضيفها التراث الإسلامى إلى الإنسان تشير إلى سمو منزلته وتقدمه فضلا وحكمة ومعرفة على الملائكة والجان ، وبذلك يضيف التراث الإسلامى إلى قدرة الإنسان أفضلية ، وهو الأمر الذى جعله جديراً بأن تسجد له الملائكة جميعهم إلا إبليس الذى فسق عن أمر ربه. ومعنى ذلك أن التراث الإسلامى ينظر إلى الإنسان على فطرته الأولى ، فلا يقيم وزناً لخطيئة آدم، وينظر إلى أبنائه متجاوزاً أهواءهم وغرائزهم وشهواتهم ، بسبب ذلك التكريم الإلهى ، وخلافة الأرض، وبصفة هؤلاء البشر ممثلين لتجلى

^١ - تفسير ابن كثير - المجلد الأول ص ٧٦-٧٧ .

^٢ - سورة الأنعام آية ١١٢ .

أسماء الله وصفاته في هذه الأرض، وبسبب اتصافهم بالعقل والإرادة والنطق^(١).

ويمكن أن يضاف إلى ذلك ويفسره ما يقوله العقاد من أن الخير الممثل في بني آدم وهو القدرة على الحسن مع القدرة على القبيح ، وهو الاختيار المطلوب بعد التمييز بين القدرتين ، ولهذا عرفنا من تاريخ الشيطان أنه سقط لأنه أنف من تفضيل آدم عليه وعلى الجان والملائكة أجمعين وإنما فضل آدم عليهم بمعرفته للخير والشر ، ولأنه مطالب بالخيرات وهو ممتحن بالشرور ، وفضل على الملائكة الذين لا يصنعون الشر لأنهم بمنجاة من غوايته ، وفضل على الجان الذين لا يختارون بين نقيضين ، ومن تلك الآونة عرفت وظيفة الشيطان في هذا العالم وعرفت معها فضيلة الإنسان^(٢) .

ومن الملاحظ أن الله سبحانه وتعالى لم يقل في الملائكة أو الجن أنه نفخ فيهم من روحه ، بل جعل ذلك خصيصه للإنسان ، لا لأنه يعبد كما يتبادر إلى الذهن ، فإن العبادة ليست هي العلة التي

١ - عبر محيي بن عربي عن فكرة تجلى أسماء الله وصفاته في الأرض لخلق أفضل عالم فذهب إلى أن ما يراه الناس من سعادة أو شقاء ومن عافية أو بلاء إنما هو من تأثير الأسماء الإلهية في العالم، فالله له أسماؤه العديدة التي لا يمكن أن تكون راکدة أو معطلة فهو يسمى بالمبلى والمعذب والمنعم ، وكل إنسان في هذا العالم يقبل تأثير هذه الأسماء المتضادة " وهذا المزيج من الشقاء والسعادة أو من العافية والبلاء من سر القضاء والقدر الذي فيه صلاح العالم " الفتوحات جـ ١ ص ٢٦٣ .

٢ - العقاد إبليس ص ٥ .

أوجبت اختصاص الإنسان بتلك الخصوصية فالملائكة يعبدونه دون حاجة إليها وكذلك الجن ، إنما تظهر العلة إذا لاحظنا أن الله لم يقل فى الجن ولا فى الملائكة إنه جاعلهم خلفاء فى الأرض ، بل خص الإنسان وحده بذلك ، "فمن خلال الارتباط الوثيق بين خصوصية الروح وخصوصية الخلافة تتقدح العلة الصحيحة ويسوغ لنا أن نقول إن ذلك الروح هو الملكة العليا التى جهز بها الإنسان ليحقق بها مقومات تلك الخلافة"^(١).

وخامسة الخصائص تتعلق بالمرأة ودورها مع الشيطان أو دورها الشيطاني ، وتصور تراثنا لذلك بدءا من العصر الجاهلي حين جعل العرب آلهتهم إناثا كمناة واللات والعزى ، والتى هى شيطانة فى الأصل ، كما يحكى صاحب إغاثة اللفهان ، "تأتى بثلاث ثمرات فى شجرة ، حتى بعث الرسول من قطعها"^(٢) .

أما القرآن الكريم فقد برأ المرأة من تلك اللعنة التى لا حقها فى العصور القديمة ، وصورتها شريكا للشيطان فقد ذكر على سبيل المثال ، قصة الأكل من الشجرة فى ثلاثة مواضع : فى سورة البقرة فى قوله تعالى : **{فَأَزَلَهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ...}**^(٣) وفى سورة الأعراف فى قوله تعالى : **{فَوَسْوَسَ لَهُمَا**

١- د. البهى الخولى - آدم ص ٤٩ .

٢- ابن قيم الجوزية . إغاثة اللفهان من مصابيد الشيطان ص ٢١٤ وما بعدها .

٣- سورة البقرة آية ٣٦ .

الشيطان ليبيد لهما ما ووري عنهما من سوءاتهما^(١) وفي سورة طه
فى قوله تعالى : {فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على
شجرة الخلد وملك لا يبلى فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا
يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى^(٢) وليس فى هذه
الآيات الثلاث إشارة إلى ابتداء حواء بالإغواء أو الكيد على ما جاء
فى سورة يوسف . ولكن بعض المفسرين ذكروا خلاف ذلك فى شرح
الآيات معتمدين على أقوال حفاظ التوراة من اليهود الذين دخلوا فى
الإسلام ، فيروى الطبرى نقلا عن وهب بن منبه رواية سافر
التكوين من العهد القديم برمتها ، فترى فيها الحية ، وقد دخل إبليس
فى جوفها تغوى حواء ، التى تغوى بدورها آدم^(٣) .

ويمكن رد الفكرة الكتابية إلى الأفكار الوثنية التى سيطرت
على ذهن الإنسان فى عهوده السحيقة حيث تجمع المرأة الفتن
قاطبة ، لأنها سبيل الروابط الدنيوية ، التى تقيد الإنسان بالحياة ثم
الموت . وقد نظر الهنود فى عصر ما قبل الديانات إلى المرأة فالحقوا
بها كل فكرة ينزهون عنها الآلهة . كما لوحظ أنهم يقولون عن العالم
المحسوس كله إنه "مايا" أى وهم وضلاله ، ويصورون المايا فى
صورة أنثى شديدة الفتنة والغواية ، ويمثلون جمال العالم المحسوس

^١ - سورة الأعراف آية ٢٠ .

^٢ - سورة طه الآيتان ١٢٠ ، ١٢١ .

^٣ - تفسير القرطبي ج ١ ص ٣١٢ .

بجمال الأنثى التي تستعين بالغريزة الجنسية لخداع المفتوتين عن الحقيقة^(١).

ومع ذلك فإن تراثنا يحمل فكرة شيطنة المرأة حتى إن الكاتب الشعبي المجهول يحلو له دائماً أن يجعل من شخصية الشرير امرأة عجوزاً ، وكذلك فإن الساحرة التى لها القدرة على الاتصال بالشياطين امرأة عجوز أيضاً فى الغالب . بل إن ابن كثير يروى لنا أثراً طويلاً يقول عنه إنه غريب فى سياق عجيب ، وهو محق بالفعل ، مجمل الأثر أن امرأة اتصلت بالشيطان عن طريق السحر وقام بينهما حلف أعطاهما الشيطان بمقتضاه القدرة على أن تفعل ما تشاء (!) وإنها سألت أصحاب رسول الله حادثة وفاته بعد أن ندمت (!) وهم يؤمنون متوافرون فما دروا ما يقولون^(٢).

وبالجملة فإن صورة المرأة فى تراثنا حملت أفكار الإنسان الوثنى الأول عن المرأة ، كما حملت أفكاراً كتابية ، وجدت سبيلها لا إلى بعد المفسرين وحدهم لأنها قبل ذلك وبعد ذلك وجدت سبيلها إلى طبقة القصاص والإخباريين ، هؤلاء الذين يحلو لبعض مصنفينا القدماء النقل عنهم ، كما فعل ابن الجوزى مثلاً فى كتابه "تلبيس إبليس" حين حكى لنا جملة من الحكايات مجمل واحد منها أن راهباً فى بنى إسرائيل (!) أخذ الشيطان له جارية فخنقها ، وألقى فى

١ - العقاد - إبليس ص ٥٢ .

٢ - تفسير ابن كثير مجلد ١ ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

قلوب أهلها أن دواءها عنده ، فما زالت الجارية به حتى كفر ، فلما كفر بالله خلى الشيطان سبيله إلى أصحابه فصلبوه^(١) .

حقاً جاء وصف النساء بالكيد في القرآن في مواضع ، غير أن الرجل والشيطان يشاركان المرأة هذه الصفة ، ومن الرجال الذين نسبت إليهم في القرآن صالحون مؤمنون ، ومنهم مفسدون ، بل أنها وردت وصفاً لله سبحانه وتعالى مع مقابلة الكيد الإلهي بكيد المخلوقات .

غاية ما في الأمر أن كاتبنا الحديث جاء ليرث هذا كله مضافاً إليه التحديد والتقويم الإسلامي لصورة المرأة . وسوف نعود لنرى موقف كاتبنا من هذا الموروثات ، وهل حقاً كان يعبر عنها ، وهو يضمن أعماله المسرحية مناقشة لقضية المرأة .

^١ - ابن الجوزي . تلبس إبليس ص ٢٦ وما بعدها .

(٢)

ونستطيع أن نجمع خيوط الرؤية المسيحية للعلاقة بين الشيطان والإنسان في التراث الغربى إذا ألقينا نظره فاحصة على الأساطير التى حيكّت حول الرجل الذى يبيع نفسه للشيطان التى انتشرت فى العصور الوسطى، ومطلع عصر النهضة. ويمكن أن يفسر انتشار أمثال هذه الأساطير بأمرين: الأمر الأول أن الكنيسة هى التى روجت لأمثال هذه الحكايات التى ينتهى فيها الأمر برجل فاسق يبيع نفسه للشيطان إلى التوبة والعودة إلى الطريق المستقيم، بكفارة السيد المسيح أو بشفاعة السيدة العذراء، والكنيسة بهذا تحذر المسيحيين جميعاً لتحاشى أحابيل العلم والمتعة والطموح وهى الأمور التى تمثل الدافع وراء الاتصال بالشيطان فى هذه الأساطير والمأثورات ، ومن جهة ثانية فقد روج أصحاب النزعات العقلية ، وجلهم من الملحدين أو العلماء الذين أذهلتهم العلوم واكتشافات العقل الإنسانى فى الفترة نفسها، أمثال هذه الأساطير باعتبار أن الإنسان فيها شجاع حر، يستطيع على نحو من الأنحاء أن يتمتع بطيبات الحياة مفضلاً هذه الطيبات المتاحة فى الحياة اليومية على تلك الأوهام، التى يروج لها مفكرون مشكوك فى أمرهم، وهى أوهام لا تثبت أمام العقل الذى أصبح يحتكم إليه .

ويضاف إلى ذلك تأثير الأدب اليونانى الذى صارع الإنسان فيه إرادة الآلهة، فقد كان مفهوم الزمن عند الأغريق يتلخص فى هدف جبرى لايعرف لنفسه غاية ينتمى إليها .

وأسهم التصور الدائرى للزمن فى الاعتقاد بأنه لا جديد تحت الشمس، على هذا الأساس تصور الأغريق الزمن على أنه الماضى ، والماضى فقط، وأن ما سيحدث ليس إلا تكراراً لما حدث. ويفهم من ذلك أن الإنسان يقع تحت وطأة هذا الزمن غير الهادف . وعلى الرغم من أن مفهوم الزمن فى المسيحية يقوم على أساس أنه مفتوح وأنه إطار لوجود إنسانى هادف ومستول أمام الله، وعلى الرغم من إحساس الإنسان ثمة بالمستقبل وشعوره بأن الجديد آت ومحتمل، وعلى الرغم من إيمان المسيحيين بالحياة الأخرى بعد هذه الحياة نقول على الرغم من ذلك كله فإن الفكر المسيحى بعد بولس قد أسهم فى إدخال نوع من الجبر على هذا المفهوم المسيحى للزمن بحيث ظهرت جليلة الصلة الوثيقة بالمفهوم الإغريقى فعدت الرؤية المسيحية الفلسفية وريثاً شرعياً الفكر الإغريقى بحيث صار من الميسور تمثل التراجيديا الإغريقية لدى المسيحيين بصدر رحب ، وتبدو الصلة وثيقة بين الفكر الإغريقى والفكر المسيحى فى فكرة الجبر التى آمن بها العقل الإغريقى فثار الإنسان على القدر الذى لا مهرب منه ، والذى يدبر الأمور الآمية للإنسان ويلعب بمصيره ما حلا له، وفى لون آخر من ألوان الجبر وجد سبيله إلى الفكر المسيحى

مع دعوى الفداء والخلاص . وفحوى هذه الفكرة أن الجنس البشرى، قد وصم بوصمة المعصية، وأن هذه الوصمة قد نالت من جراء أكل آدم من الشجرة المحرمة، ودور الشيطان معروف فى هذه السياق، ودور المسيح الذى جاء ترضية وخلصا معروف أيضاً. ومعنى ذلك أنه لما كان هلاك الإنسان هو شئ يقتضيه النظام الإلهى ، ولما كان المحكوم عليه بالموت يجب تنفيذ الحكم عليه أو تقديم غيره أو تطوع سواه بدلا منه فقد سمح الله بتضحية الابن كفارة للناس. ولاشك أن هذا يؤدى كما قلنا إلى وجود نوع من الجبر ، وحيث يوجد الجبر توجد المأساة بالمفهوم الإغريقى^(١) . ص ٤٢

^١ - راجع فى ذلك د. محمد وصفى - المسيح والتأليث ص ١٦٧-١٦٨ ود. عبد الحكيم حسان: أنطونيو وكيلوباترا حيث يقرر أن المسرحية الغربية وريثة التراث اليونانى المسيحى كان لها من التقاليد مالا يتفق بحال وتقاليد التراث العربى الإسلامى، فهى من الناحية الدينية تؤكد فكرة الجبر ، أو بعبارة أصح فكرة الضرورة لأنها تختلف اختلافا جوهريا عن فكرة الجبر التى قالت بها بعض الفرق الإسلامية فى أن القوة التى تفرض الجبر على الإنسان كانت عند اليونان عمياء جاهلة، فى حين أن القوة التى يصدر عنها الجبر عند الفرق الإسلامية المعروفة هى قوة عاقلة حكيمة عالمة بكل شئ. ويضيف أن إيمان الإسلام بخلق الله تعالى لأعمال الناس بطريق مباشر لا يتضمن جبراً لأن العلاقات الاعتيادية التى تربط بين الأشياء فى نظرهم ، والتى هى من خلق الله تعالى تسير على نمط مطرد، أشبه ما يكون باطراد علاقة السببية، وهو ما ينفى ذلك الجبر الذى يستثير العقل الإنسانى إلى محاولة التفسير "ارجع إلى الكتاب المذكور ص ٣٣".

وتبدو قضية الشيطان والإنسان في الفكرة المسيحية تبعاً لذلك في اتجاهين يقفان على طرفي النقيض، الاتجاه الأول أدخل فيه القسارسة موضوع الاتصال بالشيطان إلى الكنيسة على هيئة تمثيلات دينية ، تؤكد الفكرة المسيحية. وكان الاتجاه الثاني ممثلاً لأصحاب النزعة الثانية من المتمردين على الرؤية المسيحية نفسها وفي الاتجاهين معا ينطوى نوع من الرعب من التجديف على الله ، ونوع من الإعجاب الخفي بتحديه .

وتؤكد الصورة الخارجية للعلاقة بين الشيطان والإنسان في نتائج الفريقين مذهبنا إليه؛ فالإنسان ثمة يصير إلى العذاب وتلقى به الشياطين إلى الجحيم إذا فقد إيمانه بكفارة المسيح وتمثل تمثيلية العداري الراشدة والعداري المفتونات التي كانت تؤدي في الكنائس في العصور الوسطى هذه الفكرة المسيحية التي أخذت عن الأناجيل والتي نشرها القساوسة للعظة والعبرة، وفيها تحمل الشياطين العداري المفتونات إلى الجحيم حيث مملكة الظلام. والإنسان مقضى عليه بغواية الشيطان، التي لا سبيل إلى الخلاص منها إلا بالموت ، وتمثل تمثيلية آدم هذا الاتجاه في تصوير الإنسان ، وفيها تأكيد للرؤية الكتابية التي تدن حواء في قضية سقوط الخليقة تبعاً للقصة الواردة في سفر التكوين من العهد القديم. وهو مقضى عليه بالشقاء إذا تسربت إلى عقله أفكار إسلامية عقلانية تهدم معتقداته عن طريق الشياطين من المسلمين أنصار إبليس وتمثل تمثيلية معجزة تيوفيل هذا

الاتجاه. ويذكر أن هذا الحكاية التي يمثل فيها صلاح الدين دور الشيطان لصالح إبليس لإغواء القس تيوفيل لم يكتب لها الرواج، إلا بعد أن تلقت أوروبا هزائم ساحقة في الشرق على يد المسلمين، فهي تمثل انهيار الفكرة المسيحية مع صحوّة الشرق الإسلامية آنذاك، كما تمثل دفاع القساوسة أمام انهيار الفكرة المسيحية التي بدأت تتحول من أسرار كنيسة إلى جدل مذهبي وهو أيضاً القس الساحر العجيب الذي يستعين بالشيطان حتى يعود إليه إيمانه ويمثل ذلك ماكتبه كالديرون تحت عنوان "السحر صانع الأعاجيب" ويسير في نفس الاتجاه الأول الذي تحارب فيه الكنيسة أتباعها من المتمردين وكذلك أيضاً نجد الإنسان المتمرّد الذي ينتهي به البحث إلى الإلحاد ويمثل الفردوس المفقود "ملتن" الاتجاه الثاني المتمرّد، وثمة يمثل الشيطان دعوة للمتمرّد، والملحمة في جملتها تعبر عن روح الدين وتثور عليه، وتسخر من فكرة الشيطان أمير الظلام ، والحديث عن تأثير ملتن الكبير في تكوين رؤية متمرّدة على الفكرة المسيحية يتردد كثيراً في المصادر الغربية، وليس أدل من تمثّل إنتاجه لدى كل من تلاه من أدباء وفنانين متمردين. أما الإنسان البطل المأساوي الذي يود لو امتلك العالم ليصبح إلهاً فيمثله مارلو في مسرحية مأساة دكتور فاوستوس والنهاية التي انتهت بها المسرحية بندم فاوست تجعلها أقرب ما تكون إلى الاتجاه الأول وهي نهاية مشكوك فيها وكأنها لم تكتب بيد مارلو كما يشير شراح كارلو من النقاد .

وقد وضحت سمات الشيطان في أدب الرومانتيكيين جميعاً ،
فصوروه في صورته المتمرد الذي طرد قهراً من عالم الخير ، فدفعه
اليأس إلى إدمان الشر وهو بئس متمرد على بؤسه لا يقر له قرار .
وفيه تتمثل مأساة الخليفة عند الرومانتيكيين . جعله "بيرون " يستمع
إلى قابيل يقول له لماذا أنا موجود؟ ولماذا أنت بئس ؟ ولم كانت كل
الموجودات كذلك ؟ وعند الفريد دي فيني أن الشيطان لم تبق له
القدرة على الشعور بالشر وصنع الخيرات ، بل إنه لا يجد متعة فيما
يفعل من صنوف الشقاء . والرومانتيكيون يعبرون على لسان
الشيطان عن آرائهم فيما يعتورهم من قلق وشك وبؤس وضيق
بالخليفة.

أما ذلك الملحد الرومانتيكي المغامر النزق في وثنية فيمثله
جوته في مسرحيته الشعرية مأساة فاوست ، وتدور المأساة حول
الإنسان الذي ينبغي أن تكون له من الشجاعة ما يعينه على المغامرة
وأن يطلق جميع حواسه ونزواته كاملة ليحس بروعة الحياة بعيدا
عن الحرمان ، وحياة جوته نفسه تدل على هذا الاتجاه أما ذلك
الإنسان الذي يزرى الشيطان مؤكدا أنه لا يوجد شيء بعده في هذا
الكون فتمثله مسرحية فاليري Mon Faust أو فاوست كما أراه " كما

ترجمت إلى العربية وفي هذه المسرحية يعلن فاليري إيمانه بالإنسان تبعاً لدعوة ننشة ، وعدم إيمانه بالفكرة المسيحية عن الإله ^(١) .

وقد تمثل الشيطان في صورة الواشي الموغر للصدور في قصة أيوب عليه السلام كما وردت في العهد القديم ، كما يظهر في صورة من له القدرة على تحدى الذات الإلهية والرهان على حكمته في خلق الإنسان. سوف نعود لهذه القصة مرة أخرى عند دراسة قضية الرهان وصيغته المدونة ، والتي انتشرت بعد ذلك في الدراما الغربية ووجدت سبيلها إلى أدبنا العربى الحديث.

وإذا انتقلنا إلى الأناجيل وجدنا يوحنا ينفرد بكلام ينسبه للسيد المسيح يصف فيه إبليس بأنه رئيس هذا العالم ، فهو يقول لتلاميذه في الوداع الأخير "الآن دينونة هذا العالم، الآن يطرح رئيس هذا العالم خارجاً" ^(٢) وفي كثير من المواضع بالأناجيل يتردد وصف إبليس بأنه رئيس هذا العالم.

ومن الفرق المسيحية من يستندون على قول المسيح "جميع الذين أتوا قبلى هم سراق ولصوص ولكن الخراف لم تسمح لهم" ^(٣)

١ - راجع فى ذلك

Doctor Faustus — Marlow

The interduction by : Wiliam Moldern

٢ - يوحنا ١٢ .

٣ - أنجيل متى ١٠-٨ .

وذهبت إلى أن الشيطان هو الذى أوحى إلى أنبياء اليهود، وأنه هو الذى كلم موسى وهؤلاء الأنبياء من قبله .

وتدل أقوال بولس الرسول على ذلك، ففي رسالة افسس يقول عن إبليس وجنوده : إنه رئيس سلطان الهواء والروح الذى يحل الآن فى أبناء المعصية ، ألبسوا سلاح الله الكامل لكي تقدرُوا أن تثبتُوا من مكان إبليس ، فإن مصارعتنا ليست مع لحم ودم ، بل مع أحفاد الشر الروحية فى السماوات " كما أن الشيطان له القدرة عند بولس على أن يتشكل بأشكال الملائكة والأرواح العلوية لها، لأن هؤلاء رسل كذبه ...، فعله .. ، ماكرون، مغيرون شكلهم".

ويتضح القدر الكبير من القوة الذى تمنحه الرؤية المسيحية للشيطان فى هذه الرواية التى ينقلها لنا متى عن التجربة التى امتحن بها الشيطان السيد المسيح فى البرية، وكان إبليس نفسه هو الذى يجربه، ويحاول إغواءه بما يملكه من العروض والمغريات، بعد أن رجع من الأردن ممثلاً من الروح القدس ، وكان يقاد بالروح فى البرية أربعين يوماً يجربه إبليس، لم يأكل شيئاً فى تلك الأيام فلما تمت جاء أخيراً، وقال له إبليس إن كنت ابن الله فقل لهذا الحجر أن يصير خبزاً فأجابه يسوع قائلاً مكتوب أن ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بكل كلمة من الله، ثم أبعده إبليس إلى جبل عال وأراه جميع ممالك المسكونة فى لحظة من الزمان، وقال له إبليس لك أعطى هذا السلطان كله ومجده، لأنه إلىّ قد دفع، وأنا أعطيه لمن

أريد. فإن سجدت أمامي يكون لك الجميع فأجابه يسوع وقال : اذهب يا شيطان إنه مكتوب للرب إلهك تسجد، وإياه وحده تعبد ، ثم جاء به إلى اورشليم وأقامة على جناح الهيكل، وقال له إن كنت ابن الله فاطرح نفسك من هنا إلى أسفل، لأنه مكتوب أنه يوصي ملائكة بك لكي يحفظوك، وأنهم على أيديهم يحملونك لكي لا تصدم رجلك بحجر، فأجاب يسوع وقال له: إنه قيل لا تجرب الرب إلهك ، فلم أكمل إبليس كل تجربة فارقه إلى حين^(١) .

ولا يمكن أن تفهم هذه التجربة بعيداً عن رؤية المسيحية للشيطان وسلطانه ، ولا يمكن أن تفهم امتحاناً يجتازه السيد المسيح بقوة إيمانه فحسب ، فثمة الشيطان المجرب ، الذي منح هذا الحق ، والذي يقود المسيح إلى حيث يشاء ، وثمة الشيطان الذي أعطى سلطاناً على ممالك المسكونة ، يستطيع أن يهبه لمن يشاء ، وثمة الشيطان الذي يشكك في نبوة المسيح لله قبل أن يجربه ويجعل من الإجابة عن أسئلته سبيلاً لإثبات هذه النبوة ، وليس أدل من أن يوحنا يؤيد في إنجيله ثنائية السلطة في الكون بين الله ويتبعه المؤمنون ، والشيطان ويتبعه أبناء المعصية ، وذلك على لسان السيد المسيح "أنتم من أب هو إبليس وشيوات أبيكم تريدون أن تعملوا" وقوله له أيضاً بهذا أولاد انه ظاهرون، وأولاد إبليس^(٢) .

١- متى ١: ١٥ .

٢- يوحنا ٨: ٤٤ .

وهذه الحرب يجذب فيها الله المؤمنين إليه في جنته ويجذب فيها إبليس العصاة والخطاة إليه في الجحيم ، وقد تابع مارلو هذه الروح في صياغة العقد الذى يتم بين فاوستوس وإبليس ، وتابعه جوتته ، ويتلخص الشرط الرابع من العقد لدى مارلو فى أن يقدم فاوستوس لإبليس بمقتضى الوثيقة المبرمة بين الطرفين جسمه وروحه لوزيره مفسطوفيليس ، وفوق هذا يتعهد بأن يمنح هذا الوزير بعد انقضاء أربع وعشرين سنة حق تنفيذ الشروط المدونة فتكون له السلطة على حمل المدعو جون فاوستوس جسماً وروحاً لحماً ودمناً إلى مقر إبليس أمير الشرق فى الجحيم . وهذا المعنى نلمحه مرة ثانية لدى جوتته عندما يتساءل فاوست عما يمكن أن يقدمه لإبليس لقاء هذه الخدمات الكثيرة التى يلوح له بها وهى الخدمات غير المحدودة التى سوف يقدمها له ، ويرد إبليس "مادمت فى هذا العالم فانا أطوع لك من العصا، وأسرع إلى إجابة أمرك من البرق ، وأعدى خلف ما تشتهيه من السهم ، وأشد إخلاصاً ، فلتطعننى كما كنت أطيعك^(١) .

ويعبر مارلو أيضاً عن هذه الثنائية على لسان الشيطان مفسطوفيليس مساعد إبليس ووزيره مخاطباً الدكتور فاوست : "عندما نسمع شخصاً يغير ويبدل اسم الله وينفصل من الكتاب المقدس ، ويتنكر للمسيح مخلصه ، نهرع إليه أملاً فى أن نظفر بروحه العظيمة

^١ - فاوست جوته ص ٥٦ .

. إننا لا نذهب إليه مالم يسلك الطرق التي تهدده باللعنة .. لذلك كان أقصير الطرق المؤدية إلى السحر هي التتصل في قوة وعزم من الثالوث وتكريس صلاتنا لأمير الجحيم^(١) .

كان مارلو بهذه الطريقة معبراً عن روح عصر النهضة الخارج من العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة في فترة اتسمت بالقلق والأضطراب والتناقص والجدل ، وكثيراً ما أسلم ذلك إلى التعرض لأمر الدين في كثير من الشك والتمرد والزراية . ولا يعجب القارئ تبعاً لذلك إذا رأى فاوست لدى مارلو لا يتورع عن لطم البابا ، ودعوة الشيطان إلى الظهور في زى قسيس من الفرنسيين ، ولا يعجب القارئ أيضاً إذا رأى في نفس الوقت هاملت شكسبير معاصر مارلو لا يستطيع أن يقتل عمه القاتل الذي جلس في خشوع يرتل صلاة للعذراء .

وغاية ما في الأمر أن هذه الأمور التي تمثل روح عصر النهضة قد عملت على تغيير النزعة الميتافيزيقية التي سادت العصور الوسطى ، والتي كانت مسيحية في جوهرها والتي تنتظر إلى الإله

^١ Marlow. Doctor Faustus P. 12 - 13

والشيطان تبعاً لذلك يحاول من جهته أن يكثر من أولاده في مقابل الله ، وقد عاد مارلو إلى هذه الفكرة حيث سأل فاوستوس عما يفيد إبليس من روحه ، فأجاب الوزير مفستوفليس : اتساع المملكة الشيطانية وأنه لما يغري الأشرار أن يشاركهم الآخرون عذابهم .

المسيحي على أنه علوى (أى سابق على الزمان والخلق) وأنه فى الوقت نفسه حاضر فى كل مكان (أى حاضر فى الزمان والخلق بوصفه معنئ له ، وأنه يعيده إليه من حيث هو ملكه) ، عملت النهضة على تغيير هذه النزعة "قاستبدات بالثالوث الجدلى مذهباً حلولياً حماسياً فصرن على التو مع الطبيعة المقدسة (التي تتضوى تحتها كل الأشياء) وحدة . فلم تعد السماء فوقنا ، وإنما صارت الأرض تسبح فى السماء مع غيرها من العوالم الحية التي لا تُحصى . وقد تولدت هذه الميتافيزيقا الجديدة من روح التصوف التي كانت تعد للنهضة فى القرن الرابع عشر ، فقد بدأت تعرف الإله فى أعماق النفس ذاتها عن طريق الكف عن كل تجربة ، الأمر الذى حطم فكرة الوسيط عبر العصور ، كما أضعف الكنيسة بوصفها صاحبه هذه الوساطة . وشيئاً فشيئاً أخذت فكرة الوحدة المقدسة بين الروح والله تلين حتى صارت إلى الوحدة بين الروح والكون وصار العالم الأصغر والعالم الأكبر دائرتين متحدتين المركز (أى لهما نفس المركز) تعبر إحداهما عن الأخرى ، وصار الإنسان هو الإله الصغير لعالمه "هذه النظرة الميتافيزيقية الجديدة هي التي كانت تلح على نفس فاوست عند مارلو ، وهو ينطق بها مرة ، حين يقول : إن الساحر القوى إله قادر يتسع ملكه بمقدار مايوغل فى البعد عقل الإنسان ، ويهمس بها ملاك الشر فى أذنه مرة أخرى حين يقول له

"كن أنت على الأرض كالله في السماء"^(١) ولسنا بسبيل الإفاضة في عرض الرؤية المسيحية في التراث الغربي، التي وجدت سبيلها إلى الكاتب الدرامي هناك ، مؤمناً بها تارة ومتمرداً عليها تارة أخرى، وممثلاً لهما في الحالتين كليهما ، إلا بقدر يتيح لنا المقارنة بين مافعله هذا الكاتب ، وما فعله كاتبنا العربي وهو يقبل على إنتاج هؤلاء الكتاب، رغبة منه في إدخال ألوان جديدة من هذا الجنس الأدبي الذي طرأ على تراثه وهو المسرحية، وأيضاً نحن لم نفصل كثيراً في عرض هذه الرؤية إلا بقدر يتيح لنا أن ندرك الرؤية الدينية التي تسرى في الموضوع هناك في الغرب تعبيراً عن التراث الغربي المسيحي ، والرؤية التي تسرى في الموضوع في أدبنا العربي الحديث في مصر تعبيراً عن التراث الإسلامي، وهو قدر يجعلنا نصل إلى تقرير إلى أي حد قبل كاتبنا أن يكون غربياً في أشياء كثيرة وإلى أي حد توقف هذا الكاتب لدى ما أسميناه القسر المطلق للواجب الديني ، ذلك أنه من غير المعقول أن يتحول التراث الإسلامي بخصائصه السابقة إلى أعمال درامية لها شكل معين ينتسب إلى التراث العربي ، دون أن نسأل عن دور هذا التراث في توجيه مادة البحث وطريقة صياغتها ، ومن غير المعقول أن يقال إن الخصائص السابقة التي يمكن أن نعود إليها -كما فعلنا في القرآن الكريم والحديث الشريف وآثار الفكر العربي والإسلامي ومأثوراته-

قد تحولت إلى عمل درامى ، ففى ذلك خلط بين المادة الأدبية والموضوع الأدبى على ما بينهما من فروق ، فالموضوع - والمقصود هنا الموضوع الخارجى الذى يقوم بدور المثير لذات الشاعر أو الفنان بعامة - عام ومشارك ويمكن أن يكون موضوعاً لقصيدة ، كما يمكن أن يكون موضوعاً لمسرحية ، والذى يتحكم فى ذلك إنما هو حجم الموضوع الذى لابد أن يتناسب وحجم العمل الأدبى^(١) . وعلى ذلك يمكن أن نلتصم الموضوع الأدبى فى المسرحيات موضوع دراستنا فى تراثنا العربى دون مشقة ، ولكن علينا من جهة أخرى أن ننظر فى المادة الأدبية لهذه المسرحيات ، ومن هنا تأتى أهمية دراسة آثار الثقافات الغربية باعتبارها قد أدت دوراً فى تحويل الموضوع الأدبى إلى مادة أدبية ، تتخذ من جنس المسرحية شكلاً فنياً ، وهو جنس له أصوله وتقاليده .

وقد يفيدنا أن ننظر فى تقسيم جوستاف جرونبيوم الثلاثى لتأثير اتجاه فكرى فى اتجاه فكرى آخر : تأثير فى الهدف ، تأثير فى المادة أو المضمون ، وتأثير فى الطريقة . وفى هذا السياق يقرر

^١ - د. عبد الحكيم حسان انطونيو وكليوباترا ص ٢٥٧ المادة الأدبية هنا تعنى ما يخص كل جنس أدبى على حده ، ولا تعنى اللغة فحسب ، وإنما هى اللغة والأفكار والأخيلة والصورة والمشاعر والانفعالات والوظيفة التى يؤدىها الجنس الأدبى ، والنسب يختلف بالضرورة من جنس أدبى إلى جنس أدبى ، انظر ص ٢٥٧-٢٥٨ من المرجع السابق .

اذكّور عبد الحكيم حسان أن اتصال العرب بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي لم يتناول الهدف من الفكر الإسلامي ، ولعل ذلك يكون سببا من أسباب عدم قبول التراث العربي لكثير من هذه الثقافات ، وإن كان قد تناول بقوة طريقة هذا الفكر ، ومادة هذا الفكر .

ونستطيع أن نضيف فيما يخص موضوع دراستنا أن الثقافة الغربية قد تركت آثارها على المادة الأدبية وطريقة تشكيلها وعناصرها ، ويختلف هذا التأثير فيما يخص الهدف الذي يمس أصول العقيدة الإسلامية والموضوع الأدبي الذي كونه التراث ، ووثق صلته بالدين مما جعل الفكاك منه أمرا غير ميسور .

وليس أدل على ذلك من أن هؤلاء الكتاب الذين اتخذوا من قضايا الشيطان والإنسان موضوعاً لعمل درامي كانوا ممن توثقت صلتهم بالتراث فهم تراثيون بالمعنى المتفق عليه، ولا خلاف بيننا على أن أسماء محمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمود تيمور، وفاروق خورشيد من الأسماء التي تحمل خصائص الكاتب التراثي، الذي يكتب وسلفه في جلد .

وإنه لما يسترعي النظر حقا أن تبدأ أعمال هؤلاء الكتاب بأى من القرآن الكريم تكون الإطار العام الذي تكون من خلاله العمل الفني ، بل تتحكم هذه الآيات، بالعمل الدرامي ، ليس فقط من ناحية الموضوع، ولكن أيضا من ناحية التشكيل الفني، كما لاحظنا عند

محمد فريد أبو حديد فى مسرحية "عبد الشيطان" حيث لم يستطيع التخلص من الجزء الثانى من الآيات الكريمة ... حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين "متخلية عن الأسطورة التى أقام عليها الفصول الأولى من المسرحية ، وهى غريبة تحكى عن هذا الإنسان الذى يبيع نفسه للشيطان .

غاية ما فى الأمر أن الكاتب العربى كان يريد أن يكون مجدداً ، ولكنه لم ينس لحظة أن يكون تراثياً مسلماً ، حتى فى هذه اللحظات التى يريد فيها أن ينقل جنساً أدبياً بجزئياته وتفصيلاته الصغيرة ، وذلك أنه من العسير أن يتخلص من الجزء الأكبر من ثقافته التراثية ، وهو فى الغالب يخص الموضوع الأدبى ولا يخص المادة الأدبية . ولنقرأ معاً ما كان يريده كاتب عربى حين نظر فى الدراما الغربية ، وحدثته نفسه أن ينقلها إلى أدبنا العربى الحديث فى مصر : كاتبنا هو صلاح بعد الصبور الذى يبدأ حديثه منتقداً النظرة السلفية التقليدية "التي تجعل الباحث والأديب يعيشان فى ظلال باهتة من ماضٍ قديم"^(١) فهو يحمل على التقليد بين السلفيين ، وجلهم من أصحاب التراث وحفظته ولكنه لم ينس فى الوقت ذاته "أن محاكمة هذه الحضارة العربية بمنطق العصر الحديث سوف يظهر تخلفها واضطرابها" ومعنى ذلك خطوة أخرى منه لصالح التراث وحين يأتى دور التأليف يجتمع التراث "موضوعاً أدبياً" مع الثقافة الغربية "مادة

١- صلاح عبد الصبور - حياتى فى الشعر ص ١٠٥ - ١٠٦ .

أدبية" ، فهو يفكر فى هاملت جزائرى وفى يوليس قيصر عربى ، وحين يقرأ عن المهمل يظهر وجه شكسبير ، ويبدو قيصر فى ثياب كليب ، وبروتس فى ثياب جساس ، وانطونيو فى ثياب المهمل نفسه^(١) . وهذه الخاطرة التى أفصح عنها صلاح عبد الصبور يشاركه فيها جل كتابنا الترائيين الذين أقبلوا على التراث الغربى يعبون من مادته ويأخذون من أجناسه ، ولكنهم فى الوقت نفسه يكتبون لأدب قومى عربى باعتبارهم ممثلين للتراث الثقافى لأمتهم ، هذا التراث الذى تشكل موضوعاته فى أذهانهم الخصائص الفكرية والعاطفية وآمال الحياة وآمها وعادات الأمة وتقاليدها وأخلاقها ونظمها الإجتماعية والدينية والسياسية ، ومعنى ذلك أن موضوعات هذا التراث لابد أن تعكس بوضوح روح الأمة التى ينتسب إليها الكاتب مهما كانت ثقافته الأجنبية ومهما كان تأثيرها عليه .

وقد يبلغ ثورة التراث فى ضمير الكاتب درجة بعيدة تجعله يحاول أن يكتب الدراما بعيدا عن أصولها ونماذجها الغربية ، ولعلنا نذكر دعوة يوسف إدريس إلى ترك الصيغة الغربية المستوردة للمسرح ، وهى صيغة يونانية والإقدام على تقديم شكل عربى للمسرح ، ويشير يوسف إدريس إلى مسرح السامر الريفى ، الذى

^١ - صلاح عبد الصبور حياتى فى الشعر ص ١٠٥ - ١٠٦ - ١١٤ . وتسرى هذه الروح فى أعماله الدرامية الشعرية بدء من مأساة الحلاج .

عالج من خلاله مسرحيته "الفرافير" ، التي صلبها فى قالب كوميدى السيرك ، ووضع فيها نماذج وشخصيات مأخوذة من الكوميديا الشعبية المحلية ، والعالمية . وقدم توفيق الحكيم محاولة أخرى ، حين ناقش فى كتابه "قالبنا المسرحى" طريقة المسرح الشعبى القائمة على التقليد ، وليس التمثيل ، والذى يقدم "الفرجة" المسرحية فيها رواية ومقلد ، ويعتمد الاثنان على أسلوب التمثيل بأداء لا يرمى إلى اندماج الممثل فى دوره ولا يسعى إلى إقناع المتفرج بأن ما يشاهده إنما هو حوادث تقع فى الواقع وليس تمثيلاً^(١) .

حقاً لم يقدر لمثل هذه الدعوى أن تجد قبولا واستمراراً واستجابة ، ولكنها تعبر تعبيراً صادقاً عن الكاتب العربى ، الذى وضع عيناً على التراث والأخرى على الثقافات الأجنبية ، فى رحلة تدعيم الأدب العربى المعاصر بأجناس أدبية جديدة . وفى هذا السياق نذكر أن توفيق الحكيم قد حاول من جانبه أن يعبر عن قدرة الروح الإسلامى على الامتزاج والإفادة والاحتفاظ فى نفس الوقت بالرؤية الإسلامية ، ويشير إلى الفلسفة العربية الإسلامية التى قامت على أساسين : العقل والدين ، ثم يلخص تجربته التى يشاركه فيها كثير من الكتاب فىقول : ليس غريباً على مثلى إذن أن يحتفظ بآثار تلك الفلسفة (الإسلامية) ، وأن يراها تتمشى فى دمه على الرغم منه ، فإن

^١ - للمزيد من التفاصيل ارجع إلى د. على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ص

اتصالنا بالحضارة الأوربية كفيل أن يفيدنا في اجتلاب القوالب وتجديد الثياب ، ولكنه غير قدير على إقتلاع الروح وإمحو الطابع^(١) . وأغلب الظن أن الكاتب العربى لم يكن يترجم عما فى نفسه فقط من رغبة فى إدخال جنس أدبى وجد له قيمة فكرية وجمالية فى الأدب الغربى ، ذلك الأدب الذى يمثل لديه النضج والتقدم والمعاصرة ، ولكنه فى نفس الوقت كان يريد أن يخاطب القارئ العربى الذى يقرأ هو الآخر بنفس الطريقة التى يكتب بها الكاتب ، إنه يقرأ ونصب عينيه ترائه الذى يعيشه ، مهما تحدث النقاد عن نقطة الغادرة ، وعن الفن باعتباره تعبيراً وليس نقلاً للحقائق الإنسانية ، والقارئ العربى يقرأ بهذه الطريقة لأن العمل الذى بين يديه الموصول بالدين لا يمكن أن يكون مقطوع الصلة بالتراث . ومن ثم تأتى قيمة السؤال الذى نتغافل عنه فى كثير من الأحيان : لمن يكتب هذا العمل ؟ وما الدور الذى يؤديه القارئ فى تأليفه بأعتباره ممثلاً هو الآخر للتراث ؟ ونعنى بالتأليف هنا قدراً من أفكار تمثل روح الأمة التى يخاطبها الكاتب ، ولا يمكن أن يحيد عنها فى كثير من اليسر .

إن الكاتب الذى يكتب دراما وثيقة الصلة بالتراث ، لا تتفصل عن العقائد التى يدين بها القارئ لابد أن يؤدي أفكاره التى يريد أن يشكلها فى عمله الفنى من خلال معارف هذا القارئ ، لأنه فى الواقع يهدف إلى أن يصل هذا القارئ ، ويريد أن يضيف إلى

^١ - توفيق الحكيم - مقدمة أوديب ص ٥٠ .

معارفه الموروثة ، ويضئ جنباتها ، ويؤكدها . والكاتب إذا أحسن استغلال التراث وإمكاناته يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإحياء والتأثير وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعا من اللصوق بوجداناتها ، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، والشاعر (وكذلك الكاتب) حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها ، يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه . وكل معطى من معطيات التراث دائما فـي وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة ، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من المعطيات لإثارة كل الإحياءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائياً^(١).

هل نستطيع أن نزعـم بهذه الطريقة أن الكاتب العربى الذى يكتب دراما متصلة بالعقيدة ونظرة التراث، يقع لدينا تحت مايمكن أن يسمى القيسـر المطلق للواجب الدينى؟ إذا كان لنا أن نستعير مصطلح فرجسون الذى أطلقه على المسرح القياسى الكلاسيكى ، الذى يواجه فيه الكاتب قسرا مطلقا للواجب العقلى . هل نستطيع أن نزعـم ذلك مستثنين إلى الفرق الكبير بين موقف الكاتب فى الغرب من العقائد ، وهو يكتب دراما متصلة بالدين ، وموقف الكاتب العربى من العقائد وهو يكتب فى نفس الاتجاه^٢. وهل نستطيع أن نزعـم ذلك ناظرين

١- د. على عـشـرى زـايد - استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ١٨.

فى طبيعة الرؤية الدينية فى الغرب ، حيث يملك الشيطان ملكا يثور عليه الإنسان تارة ويحاول امتلاكه تارة أخرى ، وناظرين فى طبيعة الرؤية الدينية لدى الكاتب العربى ، وهى رؤية تغرى بالسخرية من هذا الكائن الضعيف الذى يعمل للنيل من ضعف النفوس والإيمان فى الغالب؟ وبالجملة لقد وجد الكاتب فى الغرب ما يثور عليه، ووجد الكاتب العربى ما يسلم به عن طيب خاطر ، ووجد الكاتب فى الغرب ندا للإله يمنح من يشاء ما يريد ، ووجد الكاتب العربى مخلوقاً ضعيفاً ملعوناً ، لا يملك سلطاناً واسعاً إن الفرق فى النهاية ليس بين كاتب وكاتب فقط ، وليس بين رؤية دينية ورؤية أخرى فحسب ، لأنه فرق بين تراث وتراث كذلك .

ويتضح هذا الفرق فى النهاية إذا نظرنا فى الفترة الزمنية التى صدرت فيها مسرحيات كتابنا بدءاً بعبد الشيطان ، حيث نجدهم يصورون الشيطان حقيقة ومجازاً متكئين على التراث ، وفى الفترة الزمنية نفسها صدرت لكاتب الغرب جملة من الأعمال المسرحية والروائية إما أن كاتبها يؤمن بالله ، وينكر الشيطان، أو يؤمن بالشيطان وينكر وجود الله . وثمة يبدو هذا التعديل ، وقد تم نتيجة لما توصل إليه العقل الغربى فى جداله الطويل مع الكون والتراث فصاحب الفلسفة يحاول أن يقنعنا أن الشر نسبى ، فما يعد شراً فى الشرق قد لا يكون كذلك فى الغرب ، وما يعد شراً أمس قد لا يكون كذلك اليوم أو فى غد .

وعلماء النفس حاولوا من جهة ثانية أن يقنعونا بأن الخطيئة حال من حالات المرض النفسى ، والإنسان المخطئ ثمة يستحق الرعاية باعتباره مريضاً ، وليس مذنباً ، وعلماء الاجتماع لهم بحوث طويلة ينتهون فيها إلى أن الشر جريمة يسأل عنها المجتمع بظروفه المادية القاسية وعوامل الانحلال فيه . وهذا الجدل إما أن يؤدي إلى تعميق براءة الإنسان من الشر متهما السماء ، أو يجعل من الإنسان شيطان اليوم . وثمة يذكر بعضهم قول بودلير إن أمكر حيل الشيطان هي أنه يقنعنا بعدم وجوده^(١) . وتحت تأثير مثل هذه الأفكار كتب "أونيل" مسرحيته أيام بلا نهاية والإله الكبير براون وقدم توماس مان رؤيته الأمريكية لفافست العصر ، وقدم برتراند راسل قصته الشهيرة الشيطان فى الأرض .

^١ - د. لويس عوض - دراسات فى النظم والمذاهب ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩.

الباب الأول

قضايا العمل المسرحي

تأتى محاولات كتابنا الدرامية موضوع الدراسة فى إطار العمل على إحداث لون من التوازن بين التراث العربى المنتسبين إليه، وما ثقفوه عن التراث الغربى. كما أن علاقتهم بالتراث العربى قد تطورت عبر الأجيال المتلاحقة فى القرن العشرين من الاستغراق فى هذا التراث إلى مواجهته (١) ، فإنهم فى علاقتهم بالتراث الغربى قد بدأوا مستغرقين فيه ، وهذا ما سوف نلاحظه فى مسرحية " عبد الشيطان " التى كتبها أبو حديد فى أعقاب ترجمة فاوست جوته ، وانتهوا متصلين به ومنفصلين عنه فى آن واحد ، وهذا ما سوف نلاحظه فى " سليمان الحكيم " ، و " أشطر من إبليس " ، وعلى نحو أوضح فى مسرحية " أيوب " لفاروق خورشيد : وربما كانت تلك الأزواجية هى السبب الرئيسى فيما نلمحه من عدم وجود ما يمكن أن يسمى منهاجاً درامياً شاملاً له دعامة فلسفية ، ولذلك لا تبدو المسرحيات موضوع الدراسة ممثلة لتيار فكرى ، وإنما هى محاولات فردية، كما أنها لا تمثل اتجاهها فنياً ثابتاً، وإنما هى تجمع بين مؤثرات كلاسيكية ، وأخرى رومانتيكية ، وثالثة رمزية ورابعة واقعية ، ولا ينجو من هذا كاتب مثل الحكيم ، تقلب على مناهج الكتابة الدرامية ، فرمزيته تختلط بالرومانتيكية ، واتجاهه إلى الواقع يختلط برومانتيكية حالمة ، ونزعات الواقعية لديه بقضايا الفلسفة الوجودية (٢) .

^١ -د. عز الدين إسماعيل . مجلة فصول - المجلد الأول - مقال بعنوان العدد الأول
توظيف التراث فى المسرح وارجع إلى المخطط الذى وضعه لاتصال كتابنا بالتراث الذى
يبدأ بالاستغراق فى هذا التراث وينتهى بمواجهته ص ١٧٣ .

^٢ -راجع د. محمد غنيمى هلال قضايا معاصرة فى الألب والنقد ص ١٧ .

وعلى أية حال فإن محاولات كتابنا لم تكن لتخلو من المخاطر ،
فإن معارضة الأعمال الدرامية الغربية التى تتخذ من علاقة الإنسان
بالشيطان موضوعا لها ، جرت كتابنا إلى موقف عسير يصعب فيه
مناقشة قضايا الحديثة فى إطار قديم لتراث مخالف ، ولكنها كانت
البداية التى لا بد أن تتضج أخيرا.

ومناقشة قضايا العمل المسرحى فى الفصول التالية كفى بأن يدلنا
على القول الفصل فيما أثاره مؤيدو الأعمال المسرحية القديمة
ومعارضوها ، ورفضو مثل هذه المعارضة ، فالمؤيدون يرون أن
بعض الكتاب حين يفعلون ذلك ، لا يتحدثون شخصيات أو حوادث
جديدة معتمدين على شخصيات وحوادث وأنماط تكثفت حولها عواطف
القارئ ، وارتبطت لديه بمجموعة من الأفكار يفجرون بأيسر طريق فى
نفس القارئ عواطف وانفعالات بعينها بالغة العمق لعراقتها .
والمعارضون يرون أن حرص الكاتب على معارضة الأعمال القديمة
يجره إلى أخطاء هى أخطاء التقليد والاقتباس .

وأصحاب الاتجاه الثانى كما نفهم يؤيدون الاستفادة من فلسفات
وروح الأحداث الواردة فى الأعمال القديمة ، لاتقليد هذه الأحداث ونقلها
نقلاً حرفياً فى عمل جديد ولعلمهم سيرضون من أجل ذلك عن اتجاه
فاروق خورشيد فى "أيوب" ، ومحمود تيمور فى "أشطر من إبليس" ،
ولا يرضون عن اتجاه باكتير فى "قاوست الجديد" . وقد يدعم هذا
القريق وجهة نظره مشيراً إلى تجاوز التجارب الغربية المعاصرة للقالب

الفاوستى التقليدى كما نعرف لدى توماس مان ، وجان جيروود ، ويوجين أونيل . ونحن بين أصحاب الاتجاهين لا نريد توفيقا أو تلفيقا ، ولكننا نرى أن العمل المسرحى ذاته كفى أن يدلنا على نجاح المعارضة من فشلها أو بمعنى آخر كفى أن يدلنا على أن المعارضة كما تحتمل النجاح تحتمل الفشل . كما أن العمل المسرحى ذاته ، بما يفجره من قضايا كفى أن يدلنا على أن المحاولة ليست ناحجة فقط لمجرد أنها تخلصت من النموذج القديم وتصرفت فيه ، وإنما يتوقف نجاحها على مدى تمثلها فى الحالتين لتراثها ، ووعيتها بطبيعة الاتصال بالآداب الغربية الوافدة ، وإدراكها للحاضر ، كل ذلك فى آن. ولن يتأتى لنا ذلك إلا بقراءة فاحصة لطبيعة هذه القضايا من خلال النصوص المسرحية ذاتها .

ويشجع هذا النهج أن قارئ قضايا العمل المسرحى فى المسرحيات موضوع الدراسة لابد أن يعترف بأن مفهوم العمل الدرامى باعتباره فنا من الفنون التى يمكن أن تعنى بالإنسان وقضاياها العليا ، قد وجد سبيله إلى هذا الكاتب . ومعنى ذلك أن إضافة جديدة قد أضيفت إلى تراثنا هى "الأدب المسرحى" الذى يعنى بامتحان الإنسان لمعتقداته ، وامتحان المعتقدات لهذا الإنسان . ونحن نقول : الأدب المسرحى تمييزا له عما أسماه النقاد الوثائق التاريخية فى تاريخ المسرح العربى ، تلك الوثائق التى لا ينتظر لها أن تظل حية دائمة متجددة فى الأجيال المتلاحقة ، وتميزا له عما أسماه النقاد مسرح المجتمع ، الذى يناقش

قضايا الإنسان الدنيا ، والذي ينتهى تأثيره لدى جيل من القراء ليصبح فى عداد الوثائق التاريخية التى أشرنا إليها فى جيل آخر ، وتميزا له عما نسميه المسرح الروائى - إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح - ويمثل جانبا كبيرا من أدبنا المسرحى ، الذى فهم منه بعض الكتاب أن الدراما رواية أو قصة تدور أحداثها على خشبة مسرح أو على هيئة حوار تسرد فيه الأحداث على السنة مجموعة من الشخصيات .

ومعنى ذلك أن كاتبنا قد عرف أن الدراما يمكن أن تحمل للقارئ شيئا آخر غير ما تعود عليه حين يقبل على قراءة مسرحية أو مشاهدتها ، فهو قد تعود على مفهوم للمسرحية لا يكاد يبلغ فن الكوميديا وفن الميلودراما حتى يتوقف ، وذلك بعد أن دالت دولة الطرب فى تصوره للعمل المسرحى .

وهذا كله يعنى فى الواقع أن معنى آخر لفن الدراما قد بدأ يأخذ طريقة إلى كاتبنا ، الذى لم يعد يقنع بأن قسوة الحياة تقتضيه أن يروح عن النفوس بالضحك ، ولم يعد يقنع بأن الإثارة العنيفة التى تشغل الإنسان عن نفسه ، وعن همومه هى غاية ما يروم من إنتاجه الدارمى . إنه الآن يبحث عن قضايا عليا تناقش كنه الوجود والغاية منه ، وقضايا إنسانية يشترك فى الشعور بأهميتها مناقشتها الإنسان فى أى مكان فى العالم . وهذا يعنى أن الكاتب العربى قد عرف أن الدراما الراقية المعترف بها قد كتبت على نحو يقنع دائما جماهير القراء والمشاهدين بأهميتها العالمية بحيث يشعر هؤلاء بأنهم لا يقرأون أو يشاهدون بضعة

أحداث في حياة الفرد، بل يرون عملاً تتجاوز أهميته حياة رجل واحد ،
أو حتى حياة جيل واحد .

لقد أصبح الكاتب المسرحي في المسرحيات موضوع الدراسة
أقرب إلى الفيلسوف الباحث في دهشته وتساؤله منه إلى القصاص الذي
يحكى حكاية قصداً للإضحاك أو الإثارة أو حتى العبرة ، وأصبح الإنسان
في المسرحية هو ذلك الإنسان الذي يبحث عن المطلق كأبيه آدم ، قد
يتعاقد من أجل ذلك مع الشيطان ، وقد يبدو أمام نفسه جديرًا بأن يراه
الله عليه ، وقد يحاول أن يحطم قيوده الإنسانية في محاولة لتجاوز
المعرفة الإنسانية التي يراها محدودة إلى معرفة لاتحدها الحدود ، وقد
يرى نفسه شيطانا وقد يرى صاحبه شيطانا ، وهو في كل ذلك ينظر
حوله ليلحظ المرأة شريكة حياته قد يراها الشيطان نفسه ، وقد يراها
مصدر أمل لامصدر متعة فقط ، وقد يلحظ المجتمع الذي يعيش فيه جزءا
منه ، وقد يجد لنفسه دوراً ، وقد يجرد نفسه من هذا الدور ويفضل
الهروب ، وقد يرى الإصلاح سبيلاً وحيداً للتقدم وقد يأمل فقط في مجرد
التغيير تحسباً لعواقب الإصلاح . تلك هي بعض قضاياها التي تصله
بالشيطان أو لنقل التي يتخذ الشيطان سبيلاً لمناقشتها في عمل درامي .

الفصل الأول

الرهان والعقد

يستطيع بعض الكتاب بما يملكون من مواهب واستعدادات فنية تقديم جديد لقرائهم في أعمالهم المسرحية يضمنونه نظرتهم للحياة والكون ، ويقتبس جل الكتاب كثيراً مما يتعلق بموضوع أعمالهم المسرحية، متكئين على تراثهم تارة ومتصلين بالأدب القومية الأخرى تارة أخرى ، أو من خلالهما معاً . وليس هناك مجال للمفاضلة بين الاختراع والاقتباس ، بحيث يطرى الاختراع فيوصف بالأصالة وينتقص الاقتباس فيوصف بالتكرار وذلك لأسباب منها أن الجودة بمعنى الاختراع أمر يمثل الندرة في الأعمال الأدبية ، كما أن الاقتباس بمعنى النقل الحرفي دون تقديم رؤية خاصة ودون أن يجد التراث سبيله إلى العمل الأدبي ، أمر لا ينتظر من كاتب جدير بأن يقرأ ، لأن الكاتب الجيد - كما أشار إليوت - يكتب وسلفه في جلد ، والأسد كما يقول بول فاليري إن هو إلا خراف مهضومة .

ومن أجل ذلك يتساءل القارئ في جملة من تساؤلاته عما استهوى كاتبنا في موضوع الشيطان والإنسان كما قرأه في الأدب الغربي فيجد أن فكرة الرهان بصورته الواردة في الدراما الغربية ، وفكرة العقد بينوده الواردة في هذه الدراما أيضاً فكرتان أثارتا انتباه هذا الكاتب ، فوجدتا مكاناً في أعماله المسرحية ، عن طريق التقليد أو التمثيل الواعي الضارب بأعماقه في التراث .

وقد يرى قارئ أن الأمر يكمن في قدر كبير من الإثارة ، يتمثل في إله يراهن الشيطان رهانا خاسرا ، أو قدر آخر من الإثارة

يتمثل فى عقد يبرم بين شيطان قادر على تحقيق المستحيل وبلوغ مايبذو أملا ، وإنسان يبحث عن مثل هذا المستحيل وذلكم الأمل ، ويكون الأمر ثمة مجرد تقديم مادة طريفة تعطى العمل الدرامى قدراً مما ينبغى أن ينطوى عليه من مواقف مثيرة للانتباه .

وقد يحاول قارئ ثان عرض الأمر على التراث ، وثمة يسأل : هل كان كاتبنا يتمثل تراثه ، وهو يعبر عن رهان بين إله وشيطان؟ وهل ياترى يسمح له هذا التراث بأن يقيم مثل هذا الرهان ؟ وهل كان كاتبنا أيضا موصولا بتراثه ، وهو يقبل وجود عقد بين الشيطان والإنسان ؟

وقد ينتقل بنا قارئ ثالث فيحاول أن ينفى عن كاتبنا صفة التأثير بمعنى التقليد ليثبت له صفة أخرى هى أجدر ما تكون بكتاب الآداب الحية ، وهى صفة التمثيل ، تلك الصفة التى تخرج صاحبها من قوالب التقليد إلى آفاق الإبداع ، الذى يختار له النقد الحديث مصطلح الأصالة تعبيرا عن التأثير الواعى الخلاق ، الذى لايقوم من فراغ ، وإنما يعتمد على دعائم حية قديمة جديدة فى آن . ويحاول هذا القارئ فى الواقع أن يلفت أنظارنا إلى قيمة ما يفعله كاتبنا، وهل استطاع حقا أن يأخذ الكأس نفسه ويصب فيه خمرا جديدا- وهو التعبير الذى اختاره باكثر لمسرحيته فاوست الجديد - أم انه أخذ الكأس ولم يتقدم خطوة بعد ذلك؟

ويفيدنا في تمحيص هذه الاتجاهات أن نعرض للرهان كما ورد عن جوته فنشير إلى إنه مستمد مباشرة من مطلع سفر أيوب من العهد القديم^(١) .

فمع تسبيح الملائكة يندس إبليس محاوراً الله عز وجل ومتخذاً من الإنسان موضوعاً لحديثه المليء بالنقمة، فهو - وإن لم يكن يستطيع أن يجارى الملائكة في تقديم مثل هذا الكلام الطيب، الذى يسوقونه لله - يحاول أن يؤدي خدمة لله ، بكشف حال هذا الإنسان ، الذى لم يزل - فيما يرى - على طوره القديم ، لم يتغير، حاله قد تحسن، وعيشه قد طاب فقط لأن الله منحه ذلك الشعاع من النور السماوى، الذى سماه العقل. هذا مقابل عبارات إبليس فى سفر أيوب: هل مجانا يتقى أيوب الله؟ أليس لأنك سيجت حوله وحول بيته وحول كل ماله من كل ناحية، باركت أعمال يديه، فانتشرت مواشيه فى الأرض؟"وحين يفخر الرب بعبده فاوست عند جوته ينبرى إبليس معلناً الرهان:

١- يشير هيفنور من شراح العهد القديم إلى احتمال كون مقنمة سفر أيوب وخاتمته كانتا جزئيات من كتاب شعبى ظهرت فيه حكاية أيوب . ولا يمكن القول بأية درجة من التأكيد متى ضمت حكاية أيوب إلى السفر كما تعرفه الآن تفسير الكتاب المقدس ص ١١ .

هل تراهننى على أن هذا العبد سيأبى من طاعتك، لا أطلب منك إلا أن تسأذن لى كى أجره برفق إلى طريقى وسنتى فيجيب الرب: لأمنعك من هذا مادام على قيد الحياة^(١) هذا أيضاً فى مقابل عبارات إبليس فى سفر أيوب ولكن أبسط يدك ومس كل ماله، فإنه فى وجهك يجدف عليك فقال الرب للشيطان: هو ذا ماله فى يدك ولكن لا تمد إليه يدك، ثم قوله: ها هو ذا فى يدك، ولكن احفظ نفسه^(٢).

ولسنا فى حاجة بعد إلى أن نؤكد تعبير جوته عن الرؤية المسيحية التى ترى صراعاً بين إله يحكم السماء وشيطان له الغلبة فى الأرض، وهو صراع ليس القصد منه مجرداً إغواء، وإنما صراع يبدو بين ندين لكل منهما اتباعه، غايته انتصار وجود، أو انتصار وجود على عدم يقول فاوست لإبليس مشيراً إلى نسيج هذا الصراع "أأنت تحارب القوة الخالقة الأبدية؟ أنت تريد أن تسلط على

١- العبارة فى ترجمة بايرد تيلور الإنجليزية ص ٢٣ :

As long as he on earth shall live.
So long make no prohibition
While Man's desires and aspirations stir
He cannot choose but err.

وتحمل بعيداً عن المجاز اشتراط الرب على إبليس إلا يمس روح فاوست وقد تحمل ترجمة د. محمد عوض القارئ على فهم مخالف انظر ص ٤ وفى ترجمة د. عبد الغفار مكاوى عن الألمانية : مابقى حيا على الأرض. فليس ذلك حراماً عليك . إن الإنسان ليخطئ مادام يسعى. انظر ص ٥١ من كتابه البلد البعيد .

٢- العهد القديم سفر أيوب ص ٧٩٢ - ٧٩٥ .

العالم أسلحتك الجهنمية لتمحو الوجود وتنتشر العدم؟ الخيبة والفشل نصيبك وأولى بك يابن الخراب أن تقلع عن هذا وتتشدّ أمراً سواه^(١).
كما أننا لسنا في حاجة لأن نؤكد له التزام الرؤية الإسلامية بأن الشيطان مخلوق لا صلة مباشرة له بالله، منذ طرد من رحمته، فهو لا يلتقى به، ولا يحادثه حديث الند، كما رأينا في سفر أيوب، وفي مسرحية جوته، لأنه مثل غيره من المخلوقات في قبضة الله، بيد أنه مسير موجه في محاولة لدفع الإنسان نحو الخطيئة، دور اختاره لنفسه أو اختاره الله له، ولذلك كله يتحاشى كاتبنا مواجهة فكرة الرهان بهذه الكيفية، وتلك التفاصيل في سفر أيوب وأرميا وأشعيا، والأخبار والمزامير ويعقوب، وصداها في أسفار العهد الجديد، وتمثلها لدى جوته وغيره.

وآية ذلك أن كاتباً مثل أبو جديد كتب مسرحية "عبد الشيطان" تحت التأثير المباشر لمسرحية جوته في ترجمة محمد عوض محمد متابعاً كثيراً من تفاصيلها الدقيقة، غير أنه لم يشأ أن ينظر في مسألة الرهان بالقبول أو التصرف أو الإشارة، وكذلك كان موقف فتحي رضوان في "دموع إبليس"، وكذلك فعل باكثر، رغم أنه احتفظ بالكأس الغربي، وهو يعيد صياغة فاوست جديد حتى أن الشيطان (لوسيفر) حين يتحدث عن ملكوت الله، ويعنى ضمناً وجود ملكوت له يجيبه فاوست الجديد المسلم: "ملكوت الله هو كل هذا الكون الذي

^١ - فاوست جوته ٤٦ وارجع إلى التمهيد.

نراه . كما نلمح حجم الشيطان من خلال مواقفه ذاتها، وهي تتساق مع الفكرة الإسلامية فهو يتهم بارساز بالنفاق حين يقول له : الحمد لك، فيلقنه درسا: الحمد للوسيفر، كل هذا كلام غير منسجم لأمعنى له ، قل الحمد لله" . فهو من الموحدين ولكنه فقط، كما يخبر فاوست يشك في عدل الله وحكمته، ولذلك يفهم حين يرد فاوست عليه مستخدما التفرقة المشهورة لدى فلاسفة الإسلام بين عالمي الغيب والشهادة، وهي التفرقة المستمدة من القرآن الكريم: "اعطني علم الأزل وعلم الأبد اشرح لك حكمة الله وعدله" .

ومع ذلك فلنعترف بأن باكثر لم يكن موقفاً، مع نبذه فكرة الرهان، في تصوير هذه اللحظات التي جاء فيها لوسيفر ليقبض روح فاوست، بناء على العقد المبرم ، باعتبار أن هذه الروح ملك له ، مدعيا أنه سيكرمها ، ويجعلها تعيش معه إلى الأبد واضعاً تفرقة بين حقيقة الجحيم الذي يملكه وحقيقة الجنة التي يملكها الله :

لوسيفر: لو عرفت حقيقة الجحيم وحقيقة الجنة لآثرت الجحيم على الجنة .

فاوست : كلا لن أؤثر دار العذاب على دار النعيم أبداً .

لوسيفر : ما أسرع ما تنكرت لطبعك ! لقد كنت تؤثر المشقة

والعذاب على المذاذات والمتع .

فاوست : في سبيل ما هو أسمى وأكرم .

لوسيفر : هذا ما أدعوك إليه الآن، ادعوك إلى الكفاح
السرمدى فى سبيل ما هو أسمى من الإخلاق إلى
النعيم^(١) .

وقد استطاع باكثر أن يستدرك ذلك على لسان فاوست، حين
ادعى الشيطان مرة أنه الوجود وأخرى أنه العدم، وثمة وجدت الفكرة
الإسلامية طريقها إلى فاوست "أنه هو الوجود والعدم هو النور
والظلام وهو الحياة والموت .. وأن الله خلق العدم يوم خلق الوجود،
وخلق الظلام يوم خلق النور وخلق الموت يوم خلق الحياة" كما
استدرك مرة ثانية على لسان فاوست أيضاً، ناقداً فكرة الرهان برمتها
حين قرر أن الشيطان لا وجود له إلا فى عالم الإنسان "أما فى الكون
المطلق فأنت لاشئ"^(٢) .

ومع ذلك لايبقى وسط هذه الأفكار مكان لتتنازع الملائكة
والشيطان على روح فاوست .
فاوست : ابتعدوا عني .

الملائكة : ابتعد عنه يا ابليس ؛ فلا سبيل لك عليه .

لوسيفر : بل ابتعدوا أنتم عنه لا شأن لكم به، فقد باع لى روحه.
الملائكة : ولكن البيع لم يتم إذ لم تستطع أن تدفع الثمن^(٣) .

^١ - فاوست الجديد . الفصل الرابع .

^٢ - فاوست الجديد الفصل الرابع .

^٣ - فاوست الجديد الفصل الرابع .

ولا يبقى مكان لحديث لوسيفر الأخير لشياطينه فى نهاية المسرحية : هيا يارفاق إن خسرنا اليوم فقد كسبنا أياما كثيرة .
وإن كنا نعتزف أن تلك هى آثار الكأس التى أصر باكثر أن يصب فيها خمرا جديدا، ولم يشأ أن يطهرها جيدا ، كما فعل قبل ذلك فى إله إسرائيل فوق ضحية لمصادره: كتب العهد القديم والجديد، والتلمود وكتب أخرى كثيرة كتبها اليهود، أو كتبت عنهم فى مختلف العصور، وظل موزعا بين استغراقه فى هذه المصادر ورغبته فى تطويع العمل المسرحى للفكرة الإسلامية، وإلحاح القضية السياسية التى يدعو لها. ومن خلال الاستغراق فى المصادر التى وجدها وقادرة على أن تعينه فى قضيته السياسية يعود إلى فكرة الرهان فى صورة تحد بين الله وإيليس. وربما كانت صيغة التحدى هى الصيغة التى وجدها باكثر ملائمة لتطويع الفكرة، كما تتلائم مع التراث الإسلامى فإن إيليس كما صورة القرآن الكريم مابرح يتحدى {رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين إلا عبادك منهم المخلصين} ^(١)، وفى قوله كما فى القرآن {فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم} ^(٢) وفى قوله {قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين إلا

^١ - سورة الحجر الآيتان ٣٨-٣٩ .

^٢ - سورة الأعراف الآيتان ١٦-١٧ .

عبادكم منهم المخلصين^(١) ويبقى أن نلاحظ هذا التحدى من طرف واحد هو إبليس.

فإذا عدنا إلى المسرحية فسوف نجد لونا من الاتفاق وراء السطور بين الرب وإبليس، فحين يستعيز موسى بالله من الشيطان الرجيم بطريق إسلامي يئن إبليس أننا مخيفاً "آه . آه . آه أين العهد الذى بينى وبينك آه. آه هذا ليس عدلاً"^(٢) ويفصح بالكثير عن وجود مثل هذا الاتفاق فى موضع آخر من ملكوت السماء : إن الله يتحدى إبليس بخرق النواميس، وذلك هو قول الشياطين :

الشيطان الثانى : إذن قرب العزة قد مكر بك .

إبليس : أجل ، خرق النواميس .

الشيطان الأول : هذا ليس من العدل .

إبليس : لو كان ثمة عدل لانتصرت عليه من زمن بعيد .

الشيطان الثانى : فاخرق أنت النواميس مثله .

الشيطان الأول : أجل ، هذا من حقاك .

إبليس : لو كان ذلك فى وسعى لما انتظرت حتى تشير به

على^(٣).

^١ - سورة "ص" الأيتان ٨٢ - ٨٣ .

^٢ - إله إسرائيل الخروج - ٦٦ .

^٣ - إله إسرائيل .. ملكوت السماء ص ٩١ .

وقد تكررت نغمة خرق النواميس في غير موضع في المسرحية، وإن كان باكثر حريصاً، كما سبق أن ألمحنا على ألا يظهر الإله جنباً إلى جنب مع إبليس فينبى عنه صوتاً، مجرد صوت أنا أو جبريل أنا آخر، أو صوت الرسل موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام.

ولكن مصادر باكثر تعود فيلمح القارئ صورة المجلس الإلهى، كما صورته التوراة: الرب والملائكة وإبليس فى صحبة إبليس، الذى خسر رهاناً خفياً باعتماده على اليهود "ليضحكن رب العزة وملائكته ملء أفواههم"، وقضيت القرون أنفخ فيهم من روجي، وأفيض عليهم من ذكائى وعبقريتى ... يجرى هذا الشعب الذى اصطفيته ليقوم برسالتى، ويكون عونى فى إقامة ملكوتى، وحمل الناس على عبادتى وتقديسى فيلغى وجودى^(١) ...

ويلاحظ أنه بالإضافة إلى صورة المجلس الإلهى، فثمة ادعاء إبليس، وسوف نعود لنرى هل هو ادعاء حقا بأنه ينفخ الروح فيهم، ويفيض عليهم وأن له ملكوتا .

وقد يقول قائل، وربما كان محقا، إن الشيطان هو الذى يتحدث ويعلن عن مثل هذا الرهان فى صورة تحد، فلعله يدعى ويختلق، وقد يؤيد القائل رأيه بأن التحدى كان من طرف واحد، وأن باكثر لم يجمع الله والشيطان معا، وذلك مذهب فى تحليل العمل

^١ - إله إسرائيل الحيه ص ١٩٠ .

المسرحى مقبول، ولكن يبقى أن باكثير لم يعبر عن ذلك بطريق أو بآخر، حتى في تلك المقدمة القصيرة التي صدر بها المسرحية، وكان يمكنه أن يشير إلى ذلك على لسان صوت من أصوات الملائكة، التي كانت قد ناقشت إبليس كثيرا^(١).

ولئن رفض أبو حديد فكرة الرهان رفضاً مطلقاً، وحاول باكثير أن يتصرف فيها، فأجهدته المحاولة في "فاوست الجديد" لتمسكه بأسطورة فاوست الغربية كما وردت عند جوته ومارلو خاصة، ولوقوعه تحت تأثير مصادره وقضيته السياسية في ثلاثية "إله

^١ - ويبدو أن باكثير كان مولعاً باقتراض مثل هذا الرهان فعاد إلى تقديمه في صورة أخرى في مسرحيته هاروت وماروت، ومصدرها أيضاً من كتب اليهود والإسرائيليات المدسوسة لدى المفسرين المسلمين تعليقا على ورد في القرآن الكريم من ذكر لهذين الملكين. ولم يكن الرهان ثمة بين الله والشيطان، وإنما كان بين الله وملائكته الذين رأوا ما يصعد إلى السماء من أعمال بنى آدم السيئة فأنكروها، وحدثوا الله قائلين : هاهم هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء الأرض، فقال عز وجل لو أنزلتكم إلى الأرض وركبت فيكم ماركبت فيهم، لفعلتم مثلاً فعلوا فاخترت الملائكة ثلاثة منهم هم هاروت وماروت وعزرائيل واستقال الأخير لما افتنن بجمال ملكة بابل، ونزل هاروت وماروت فخرسا الرهان، إذا سرقا وقتلا وزنيا، ولا يخفى تطابق الموقف مع إبليس، فقد كان هو الآخر يابى، مكان الإنسان من الأرض. أرجع إلى المسرحية مكتبة مصر القاهرة، وانظر في تفسير ابن كثير حيث يعلق على ما ذكره المفسرون من حكايات حول هاروت وماروت وهي حكايات كثيرة كثرة مقلقة ومضطربة اضطراباً شديداً قائلين إن حاصلها راجع في تفصيلها إلى أخبار بنى إسرائيل إذا ليس فيها حديث مرفوع صحيح متصل الإسناد المجلد الأول ص ٢٠٣.

إسرائيل" نقول لئن حدث ذلك فإن الحكيم وتيمور وفاروق خورشيد يقدمون تمثلاً لهذا الرهان .

أما الحكيم فيجعله بين سليمان نفسه ، الممثل لفاوست، وبلقيس ملكة سبأ، ويقوم مثل هذا الرهان على أساس معرفة مدى قدرة سليمان، مستعينا بالجنى، على أن يغير من قلب بلقيس :

سليمان : لكن اعلمي أنى لو أردت أن أظفر بقلبك ما امتنع على ذلك.

بلقيس : أو تستطيع ؟

سليمان : إن الذى ارتفع بك إلى قمم السحاب، وأن يسخر الريح فى حملك، لقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك، وأن يغير ويبدل فى صفحات قلبك .

بلقيس : (فى شبه سخريّة) إنى لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة (تنهض) .

سليمان : سترينها :

بلقيس : إلى اللقاء إذن^(١) .

ويعلق الدكتور الحجاجى على هذا الموقف فيرى أن سليمان انساق وراء قدرته وأخذته العزة فحاول كسب الرهان، فسقط، ولم يكن ذلك السقوط فى وجود رهان متفق عليه مع الشيطان وإنما سار هو وراءه واستخدم الجنى فى ذلك .

^١ - سليمان الحكيم ١٠٢ - ١٠٣ .

ويأتى الرهان عند تيمور فى صورة صراع حول وصية قطب الشياطين لخليفته بزعبول "افتح فتحاً جديداً، وشق أفقاً بكرةً، وأت الناس بمعجزة تثبت لهم أننا أهل لغير الشر". ولم يكن ثمة تحد للذات الإلهية؛ فإن الشياطين تعترف لله بالقوة والقدرة فى الأرض والسماء، وإنما التحدى ثمة قائم بين البشر والشياطين، لأن الآخرين يستكثرون على البشر أن يرتكبوا الشر ثم ينسبونه لهم، وهم منه أبرياء، ولأن الشياطين على علم بأن البشر لديهم قوانين إلهية لا يعملون بها، فماذا لو قامواهم بمثل هذا الصنيع فأصلحوا البشر "إن المولى الأعظم، إله الأرض والسماء قد حبا الأناش بقوانين أنزلها فى كتبه المقدسة، قوانين إلهية لا ينفذ إليها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، لو عملوا بها كما تلقوها لما كان على ظهر الأرض من فساد^(١) .

وحين يعرض بزعبول التجربة الجديدة تختلف عليها الشياطين، فبينما يرفضها أرقط "عجبا إذا لم نكن نحن للشر وحده أهلاً، فلأى شئ نكون^(٢) ويقبلها سبائك" ليس هذا التبديل إلا تجديداً شاملاً فى مهمتنا، وما أمكر ضرورة التغيير^(٣) وبعد ذلك بدا الأمر كما يقول الدكتور الحجاجى فى صورة رهان غير معطن، مؤداه

١- أشطرن من إيليس ص ٣٥ - ٣٦ ولاحظ النسيج القرآنى فى عبارة الشيطان.

٢- المصدر نفسه ص ٢٠ .

٣- المصدر نفسه ص ٢٣ .

معرفة قدرة الشياطين على إصلاح البشر وهي فكرة ليست مختلفة عن الرهان في فاوست وإن أنت عكسية تماماً، استبدل فيها المؤلف محاولة إبليس إفساد فاوست إلى محاولة الأبالسة إصلاح الناس^(١). والنتيجة في الحالين هزيمة الشيطان، فقد هزم مع فاوست، لأن الإنسان مهما أظلمت بصيرته يعود إلى الله بنداء الفطرة، وهزم الشيطان عند تيمور، وتعلم درساً، مؤداه أنه قد أقام برهاناً صحيحاً على أن الإنسان يحمل في طياته نفسه أسباب تعاسته ومصدر شروره، وأن بين يديه أن يسعد نفسه.

وقد أثر فاروق خورشيد أيضاً أن يحتفظ بصورة الرهان، كما ورد في سفر أبوب، غير أنه اتجه إلى التصرف فيها، بما يتفق مع رؤيته الخاصة النابعة من مكوناته الفكرية، فلم يظهر إبليس في المسرحية في هذا المجلس الإلهي، حيث الرب وأبليس معاً وإن كان ثمة حديث يدور بين الشياطين عن انعقاده، ومع ذلك فإن بانجو يعلن دهشته حين يسمع عن انعقاد مثل هذا المجلس الإلهي "إن المسألة في أول الأمر تبدو مستحيلة"^(٢) ويعلن ميريا أن الشياطين أجمعوا على إنكاره^(٣) وإذا أخبر أحدهم بما حدث فتح قمه ذاهلاً ووجم مكذباً^(٤).

١- د. الحجاجي - الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ص ٢٧٨ .

٢- أيوب ص ٥٦ .

٣- أيوب ص ٥ .

٤- أيوب ص ٥٦ .

تلك أشارات تجعل القارئ يتصور أن ما حدث، أو ما يروى مجرد فكاهاة من الفكاهات، كما يقول بانجو ، أو انها أحاديث شياطين ملوها الكذب، فليس يعقل أن يعود الإله إلى لقاء طريده اللعين .

ثمّة يستقيم الحدث الدرامى الذى نبذ فيه الكاتب فكرة عرض المجلس الإلهى، كما ورد فى سفر أيوب، ولعله، لو لم يكن قد فطن إلى ذلك، كان أقرب من جوته إلى إيراد مثل هذا المجلس، وهو يكتب دراما عن أيوب ذاته، على حين استعان جوته بما ورد فى أيوب ليقدّم قضية فاوست:

ميريا : إنها صفقة جديدة فى أرض عوص، ذلك الرجل الإنسى أيوب.

تادو : أيوب .. آه... لقد حاولت أنا معه كثيراً من قبل كما حاول غيرى.

و ذكرنا بقوة بسفر أيوب، فثمة لقاء الرب بإبليس، وثمة إطلاق يد إبليس وثمة المصائب التى حلت بمال أيوب ماشيته وثمة الإشارة إلى حين يتوقف على عطاء الله، ولكنها جميعاً فى إطار كونها مجرد حكاية تحكيها الشياطين وتكرها، وتعدّها من المستحيلات .

كما يؤكد مذهبنا إليه أن الكاتب بعد ذلك تخلص نهائياً من آثار مثل هذا الرهان المزعوم فلم يكن ثمة شعور بأن إبليس ، الذى يراهن الله ، وراء الكوارث التى أصيب بها أيوب ، برغم حرص الكاتب على أن تقع بنفس الترتيب الذى وقعت فيه فى حكاية سفر

أيوب: اللصوص أولاً يقتلون الحراس ويسرقون الأبقار، والنار ثانياً تأتي من السماء، وتأكل المراعى، وتأتى على سبعة آلاف من الغنم والكلدانيون ثالثاً يسرقون ثلاثة آلاف جمل وخمسمائة أتان، ثم تكون رابعه الكوارث موت أبناء أيوب السبعة وبناته الثلاثة، وفي كل ذلك لا يبدو إبليس طرفاً فيما حدث.

كما يؤكد مذهبنا إليه أن فاروق خورشيد لم يلجأ فى نهاية المسرحية إلى تقديم التنازع التقليدى بين الملائكة والشيطان على أيوب، وهو التصور الذى تتم به قضية الرهان فى الدراما الغربية، وذلك أنه خطط لنفسه فهما لمستولية الإنسان عما يحدث له من خير وشر، بل خطط لنفسه فكرة عن وجود الشر فى الكون هى فكرة الإسلام التى عبر عنها جل كتابنا فى رؤاهم لوجود الشيطان فى الكون، ويعبر بانجو الشيطان النائر فى المسرحية عن هذه الفكرة لزميله تادو وميريا، قبل أن يخطو الكاتب خطوات فى سبيل إقناعنا بأن الإنسان ينتصر إذا قاوم، وأنه كثيراً مايتخذ من الشيطان عذراً حين يحلو له أن يفعل شراً، إن تادو يسأل زميله بانجو: أتتكر اننا نفعل بالإنسان ما نشاء؟ فيجيب: بل مايشاء هو أن يصنعه بنفسه، وما أنتم وما أنا إلا أدوات يستخدمها ليجد العذر فى كل ما يفعل^(١). وحين يعترف تادو انه ينفذ أوامر إبليس يشير بانجو أيضاً إلى أيوب الإنسان الذى ينفذ أوامر نفسه لو أخطأ فهو يخطئ لأنه لا يعرف، ثم

^١ - أيوب ١٢.

يتعلم ، فلا يكرر الخطأ مرتين فلا تموت قدرته، ولا تتحول حياته الدافقة إلى آلية، إلى تكرار .. إلى شئ بارد لاحياة فيه، إلى هذا الخواء الذى نعيشه^(١) .

ثم يأتى تصرف كاتبنا فى العقد بنفس الكيفية، فقد احتفظ أبو حديد ثم بالكثير بصورة العقد كما ورد فى الدراما الغربية ، مع كثير من التفاصيل وأغلب الظن أن ما تحمله هذه الصورة من طرافة وإثارة شجعت كاتبنا على الاحتفاظ بها، على أنه بقى مكان لقيمة التراث والنظرة إلى الحياة والكون فى إحداث تغيير هنا أو إضافة هناك^(٢) .

وكان مارلو الذى يمثل عصر النهضة باضطرابه وشكه وطموحه، أول من التقط العقد من التراث الشعبى والدينى ، وكان فاوست عنده يعرف مايريده من الشيطان، وهو مايريده إنسان عصر النهضة : أموال الهند ولؤلؤ الشرق، ألوان الفاكهة والطعام، غريب الفلسفات، أسرار الملوك، تغطية المدارس بالحريز ، وطرده الأعداء ، ملك قوى وجيش من الأرواح. وهو خليط عجيب من المطالب العليا

١- أيوب ١٤ .

٢- ومع ذلك نسارع قائلين إن كاتبنا جميعهم لم يلجئوا إلى تضمين العقد أية صورة من الصور الشعبية الشائعة، فلم يأت الشيطان عن طريق خاتم سليمان أو طاقة الإخفاء أو الخروج السحري ولم يعط الإنسان سوطاً مطلسماً مثلاً، وهى صور يذكرها قارئ ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية، وذلك كله يؤكد كتابة العمل المسرحى تحت تأثير الدراما الغربية كما سوف نلاحظ .

والدنيا. والنقط البارزة فى هذا العقد تتمثل فى أن يقدم ميفستوفيليس مساعد إبليس خدماته لفاوست مقابل أن تكون روحه خالصة لإبليس بعد أربعة وعشرين عاما . وأهم هذه الخدمات أن يعيده شابا كما كان، على أن يكون صك هذه المنحة بالدم، فإذا تجلط الدم فإن الشيطان قادر على أن يسيله، ويقوم الدكتور فاوست نفسه بكتابة بنود العقد، الذى يصبح بمقتضاه ملكا للشيطان جسما وروحا^(١) .

وقد سلك الشيطان سبيلا إلى "طوبوز" عن طريق التلويح بحياه اللذة والقوة تلك الحياة التى عرف حاجة طوبوز إليها عن طريق التجسس . وكان طوبوز هو الطرف الضعيف فى هذا العقد فقد خائنه حبيبته، ولم ينفعه علمه الذى كرس له حياته، وقد أصبح فضلا على ذلك مدينا بإيجار حجرته التى يسكنها . ولقد اعتصره الألم حتى إنه ليفقد معنى الحياة ويفكر فى الانتحار، وإن الشيطان ليعرف أن الإنسان يشعر بذاته حين يدفعه الكون بقسوة، وكما يعرف أن الألم من شأنه أن يرد الإنسان إلى ذاته ، يعرف أن اللذة وهى ما يلوح به ، قادرة على أن تجعل الإنسان يتخلى عن ذاته ، وبالجمله فإن اللحظة المناسبة لتوقيع العقد يعرفها الشيطان دائما .

وقبل أن يتم التعاقد يعرف الشيطان ماذا يفعل، فيقنع طوبوز أن الناس بين غنى يملك ، ولذلك يركب ، وفقير لا يملك ولذلك يركب ، ومن هنا يكون المال أول ما يلوح به لطوبوز ، فيسلم له

بذلك ، الذهب يكسب الإنسان مالم يس فيه ، ويمكنه من أن ينعم ويتلذذ^(١) . ونسارع ونقول إن الشيطان وهو يتعاقد يفسد لمجرد الإفساد ويوسوس لمجرد الوسوسة ، دون مقابل من روح الإنسان ، لأنه عند كاتبنا حاجة لروح هذا الإنسان ، كما فعل مارلو ، وكما حدد جوته على لسان الشيطان في مسرحيته : هاك ما أبتغيه منك : مادمت في هذا العالم فأنا أطوع لك من العصا ، وأسرع إلى إجابة أمرك من البرق ، وأعدى خلف ما تشتهي من السهم ، وأشد إخلاصا من يمينك حتى إذا حان الحين وانتقلت إلى العالم الآخر ، فهناك فلتطعنى كما كنت هنا أطيعك^(٢) وقد استمد مارلو فكرته ، وكذلك جوته ، كما نعرف من الرؤية المسيحية التي تصور تنازع الله وإبليس على حياة الأرواح ، وهو التنازع الذي تفسره فكرة ملكوت الله في مقابل ملكوت الشيطان^(٣) .

^١ - عبد الشيطان ٣٣ .

^٢ - فاوست جوته ص .

^٣ - عبد الشيطان ص ٣٩ ويلاحظ أن العقد يتم بين الإنسان والشيطان عند جوته وسط شك فاوست وسخريته من الشيطان ، ومن أجل ذلك يتحول مثل هذا العقد إلى نوع من الرهان بين الإنسان والشيطان ، يقول فاوست : "لئن استطعت أن تخدعنى بالكذب والنفاق ، حتى أتوهم أننى راض عن نفسى فليكن ذلك هو آخر يوم فى عمرى إني أنا الذى يراهمك" على حين يتم العقد عند أبو حديد فى جو من استسلام الإنسان للشيطان وهو ما يمثل فرقا جوهريا بين إنسان أبو حديد العنهار وإنسان جوته المشاكس . راجع فى ذلك د. عبد الغفار مكاوى - البلاد البعيد ص ٥٥ .

ولا يستخدم الكاتب كلمة الروح فى هذا السياق . وكأنه على وعى وهو يردد كلمة النفس أكثر من مره على لسان طوبوز : أبيع نفسى، لن أبيع نفسى من أجل الذهب ، أنت تريد نفسى ألخ .

وثمة وقفة فى هذا السياق فقد رأى الشيطان انه لابد من الدم لتوقيع على الاتفاق مما يذكرنا بإبليس جوته ، وهو يخاطب فاوست "اكتب على أى ورقة شئت ، ومتى وصلت إلى النهاية فامض العهد بقطرة من الدم .. الدم عصير عجيب لا يعدل عنه إلى غيره^(١) وكما لم يفصح جوته عن سبب اختيار الدم ، ولماذا كان عصيرا عجيبا لا يعدل عنه إلى غيره ، فعل أبو حديد فإن أهرمن يهون من شأن الجرح الصغير ، حين استنكر طوبوز أن يجرح قائلا له : لابد من الدم^(٢) ، وإن كان أبو حديد قد أستطاع أن يستثمر هذه الصيغة الجديدة التى يغمس فيها الخاتم فى الدم ويطبّع فى معصمه بدلا من الكتابة بالدم على ورقة كما فعل مارلو ، وجوته ، بأن جعل من النهاية انتشاراً للخاتم . على جسد طوبوز معلنا أنه عبد الشيطان^(٣)

^١ - عبد الشيطان ص ٥٩ .

^٢ - عبد الشيطان ص ٤٩ .

^٣ - أشار الدكتور الحجاجى إلى ذلك فى كتابه الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر وأضاف أنه ربما كان استخدام الخاتم من تأثير ذلك الترابط بين خاتم سليمان والقوة الخارقة ، ويبدو ذلك كما ترى بعيد الاحتمال انظر الكتاب ص ٣٠٧ من المصدر نفسه .

كما استطاع أن يفيد منه عن طريق الرمز البسيط الذى يلمحه القارئ فى أعقاب إقناع الشيطان لطوبوز بأن الخاتم لا يمثل شيئاً بالنسبة له ، إذا استطاع أن يغطيه بسوار من الذهب ، إشارة إلى هؤلاء الذين يغطون سوءاتهم بالزينة الكاذبة .

ويشير أبو حديد صراحة إلى حرصه على إحداث تغيير فى عقد الاتفاق بصورته عند مارلو وجوته ، حين يذكر الشيطان طوبوز بقصته التى كتبها بعنوان فاسطوس الجديد ، معلنا عن رغبته فى عدم تجديد الاتفاق القديم ويقصد اتفاق فاسطوس ، فقد تغيرت الظروف ، ولا بد من أساليب جديدة ، ذلك أن فاسطوس تابع الشيطان ، ومشى على خطته فى مقابل بعض الخدمات ، وقد أصبح الناس الآن يسرون معه تطوعا واختياراً دون أن يقدموا له أرواحهم^(١) .

^١ - لا يعلق شيطان بول فاليرى أملاً على مسألة الروح هذه فى مقابل الخدمات ، ويكاد يكون التماثل تاماً مع أبو حديد ثم الحكيم بعد ذلك حين نقرأ لفافوست قوله للشيطان ساخراً : لم تعد الجحيم تظهر إلا فى الفصل الأخير ، لم تعد تتسلط على أرواح أهل هذا العصر ، حقيقة يوجد بعض جماعات الهواة الصغيرة والبدائيون ، ولكن طرائقك زالت بزوال عصرها "ومن أجل ذلك يروى فافوست فاليرى أن أنسب دور يمكن أن يؤديه الشيطان هو أن يكون مجرد خفير لحراسه أسوار جهنم . ولا يخفى ما فى ذلك سخرية حتى فى صيغة العقد التى تتم شقوية ، دون كتابة أودم ذلك أن الشيطان هو الطرف الضعيف المهدد بان يصبح مجرد ذكرى ، كما يردد فافوست فاليرى . ارجع إلى فافوست كما أراه ص ٦٠-٦٩ .

ويعلق الدكتور الحجاجي على العقد كما قدمه باكثر فيرى أن
المواقف تختلف بين الشيطان وفاوست الجديد عندها بين
مفسر فووليس وفاوست لجوته ، ولكن هذا الاختلاف يسير متابعا
فاوست جوته وليس متغيرا له في البناء ، فإن فاوست يطلب من
مفسر فووليس أن يحدد شروطه ، لأنه يعرف أنه لا يقوم بخدماته
مجانا ، وتتلخص في أن يعطيه روحه^(١) . وتشير المسرحية إلى شيء
من ذلك حقيقة :

فاوست : قل لي ما هي شروطك ؟
لوسيفر : شيء واحد كل ما أريده منك هو أن تعطيني روحك .
فاوست : كيف أعطيك روحي ؟
لوسيفر : تطيعني في كل ما أمرك به^(٢) .

وكان الدكتور الحجاجي أحس بصعوبة الطلب - كما أحس
فاوست الجديد المسلم نفسه فتساءل كيف تعطى الروح ؟ لأن إعطاء
الروح بالمعنى التقليدي الغربي لا يتفق مع الرؤية الإسلامية . فقال
مدافعا عن باكثر "إن الشيطان يفسر ذلك بأنه يعني أن يطيع روح
فاوست الجديد الشيطان في كل ما يأمرها به^(٣) . ولكن نهاية

١- د. الحجاجي ص ٣٠٢ .

٢- فاوست الجديد الفصل الأول .

٣- الحجاجي ص ٣٠٢ .

المسرحية بالصورة التقليدية : حوار فاوست والشيطان ، وتنازع الملائكة والشياطين على روحه يؤكد أن إعطاء الروح كما نص العقد يعنى أن يصير فاوست من نصيب الشيطان فى جهنم ، لقاء الخدمات المقدمة وهذا ما نفهمه من الحوار التالى مع لوسيفر :

- لوسيفر : ... لقد وفيت لك بكل ما على .
- فاوست : لو صح ما تقول لكنت روحى الآن فى قبضتك .
- لوسيفر : ستكون فى قبضة يدى بعد قليل .
- فاوست : هيهات .
- لوسيفر : أنسيت يامسكين أنك الآن تحتضر ؟
- فاوست : لتعود روحى إلى بارئها .
- لوسيفر : لتعود إلى مالكها .
- فاوست : الله هو مالكها .
- لوسيفر : بل أنا .
- فاوست : لقد انتصرت عليك فى الدنيا فهيهات أن تنتصر على فى الآخرة .
- لوسيفر : اسمع يا فاوست ، لقد كنا صديقين برهة من الزمن فما ضر لو بقينا صديقين كما كنا .
- فاوست : كيف تكون صديقا لى وأنت تريد إزهاق روحى ؟

لوسيفر : من قال لك ذلك ؟ بل أريد أن أكرمها وأجعلها تعيش
معى إلى الأبد^(١) .

ويضاف إلى ذلك أن الكاتب يعمق فهمنا لكون إعطاء الروح
لايحتمل إلا المعنى التقليدى كما ورد فى الدراما الغربية ، حين
نلاحظ أن لوسيفر يحاول فى موضع آخر أن يزين لفاوست الحياة فى
الجحيم الذى يملكه :

لوسيفر : لو عرفت حقيقة الجحيم وحقيقة الجنة لآثرت
الجحيم على الجنة .. ما ادعوك إليه الآن ، أدعوك
إلى الكفاح السرمدى فى سبيل ما هو أسمى وأكرم
من الإخلاق فى النعيم .

فاوست : لقد كشف الغطاء عنى فلا تحاول أن تخدعنى ،
إن أهل الجحيم إنما يكافحون فى سبيل الخلاص من
عذاب سرمدى لاخلاص منه أبدا ، فهم لا يرتقون ،
ولا يتطورون .

لوسيفر : وأهل النعيم لا يكافحون البتة ، فهم سلبيون على
الأرائك متكئون ، لا يعملون ولا يفكرون^(٢) .

١- فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢- المصدر نفسه الفصل الرابع .

والواقع أن اضطراب باكتير نفسه وتمزقة بين الثوب الغربى الذى أثره ، والفكرة الإسلامية التى امتلأ إيماناً بها من وراء ملاحظته الدكتور الحجاجى ، الذى يشير فى موضع آخر من دراسته إلى أن وجه الخلاف بين المسرحيتين هو خلاف مرده غلبة النزعة الفكرية الإسلامية على مؤلف فاوست الجديد: يطلب الشيطان من فاوست الجديد أن يطيعه فى العالم الآخر، فإن الإنسان إذا أطاعه فى الحياة الدنيا خسر الآخرة^(١) .

ومع أن باكتير يستمد أصول العقد من الثوب الغربى فإن أثر مسرحية أبو حديد "عبد الشيطان" كان قويا فى "فاوست الجديد" فى كثير من التفاصيل وقد سبق أن أشرنا إلى شئ من ذلك . ولكننا الآن نتذكر بقوة أن الظروف التى كتب فيها العقد عند باكتير هى الظروف نفسها التى كتب فيها عند أبو حديد فقد فارقت طوبوز سادى التى أحبها ، وصارت لصديق له جاهل ، وكانت تلك هى بداية التمرد الميتافيزيقى والتفكير فى الانتحار ثم يأتى الشيطان فى دور المنقذ ، ثم جاء فاوست الجديد ليتمرد ويفكر فى الانتحار فى أعقاب إعراض مرجريت عنه ودخولها الدير ، ثم يأتى المنقذ أيضا ، وهو الشيطان حقيقة أن ما يعنى القارئ ليس ورود مثل هذا التشابه بقدر ما يعنيه لماذا كان هذا التشابه ؟ ، وما هى دلالاته ؟ لقد صار الألم مع الحب

^١ - د. الحجاجى ص ٣٠٢ .

بداية للتمرد الميتافيزيقي ، وهي قضية لا يختص بمناقشتها باكثر ، ولكن يختص بها في الواقع جيل من كتابنا ويختص بها مجتمعنا الذي يصير فيه مذاق المرأة ومنها الحب لونا شرقياً فيه من الحرمان (التخلف والفقر) أكثر مما فيه من العطاء (العدالة والغنى) وإن الإنسان المثقف بطبيعته أكثر حساسية في تلقى الأشياء لأنه مصاب بمرض الفلسفة والدهشة والتساؤل ، أما المجتمع الشرقي فلم يمنح هذا المثقف ثقافة يصبح العنصر العاطفي فيها عنصراً أصيلاً ، بحيث يعطى عملية التعرف على الأشياء والأشخاص شكلاً أخصب^(١) .

ومن ثم تبدأ المأساة فإن طوبوز وفاوست الجديد ، ومعهما نظراء يسهل التعرف عليهم في أدبنا الحديث ، وجدوا أن الخلاص يتحقق عن طريق واحد هو الحب "المأساة تكمن في العجز عن التوحد مع الآخرين عن طريق الحب وأعماق حاجة في الإنسان هي الحاجة إلى التغلب على عزلته ووحشته ، إلى أن يرى نفسه في الآخرين ومعهم ، والإخفاق في هذا التوحد يؤدي إلى الجنون والتلاشي لذهاب العقل وذهاب الجسد نفسه^(٢) ويؤكد ذلك أن المرحلة التالية لمثل هذا الفشل هي البحث عن المرأة بين عشرات النساء ، وهذا ما فعله طوبوز الذي تنقل به الشيطان بين جملة من النساء ، وفاوست الجديد الذي

١- د. مصطفى ناصف رمز الطفل دراسة في أدب اللمازنى ص ١٠ .

٢- د. إبراهيم الهوارى للبطل المعاصر في الرواية المصرية ص ٩٩ .

أذاقه الشيطان صنوف النساء من كل جنس ، عدا الإسكيمو بناء على طلبه .

كما يؤكد ذلك أن طوبوز لم يكن ثريا في الأصل ، وإنما كان مطحونا مع أبناء طبقته ، حتى إنه ليحمل فقره السبب في انصراف سادى عنه ، وكذلك كان فاوست الجديد مطحونا لجأ إلى تزييف النقود لكي يحلو في عين من تحبه . وينبغي أن نفهم تزييف النقود في ضوء الدلالة الرمزية لعالم ومثقف هو الدكتور فاوست ، كما ينبغي الانتقاسي اتخاذ نفس الاستعداد لفهم الدلالة الرمزية للمرأة الهاربة من المفكر الساعى إلى قيم الحق والجمال .

وبالجملة فإن عقد باكتير بهذه الكيفية يأتى متطابقا مع صورته التقليدية : الروح مقابل الخدمات والتوثيق بالدم وإعادة الشباب ، مع فروق يسيرة ، فقد أخذ مفسثوفوليس فاوست عند جوته إلى ساحرة لتعيد إليه شبابه ، بينما لم يكن فاوست الجديد محتاجا لأن يجعل لوسيفر بسأخذه إلى ساحرة ، ذلك أن إبليس في الصورة الإسلامية منح قدرات هائلة تجعله قادرا على التخييل ، وجرح الشيطان نفسه عند باكتير ، وليس في هذا خروج عن الصورة الإسلامية للشيطان ، فلقد أوضح

المؤلف قدرته على التخيل التي أشرنا إليها ولم يكن جوته محتاجاً لذلك^(١) .

ومع ذلك فإن فرقاً آخر له قيمته يضاف إلى ذلك ، وهو أن
باكثير جعل من الله شاهداً على هذا العقد بمعنى أن الشيطان نفسه هو
الذى اقترح أن يكون الله شاهداً بعد أن تم التعاقد :

فاوست : بقى الشهود ، من الذى سيشهد ؟

لوسيفر : الله جل جلاله .

فاوست : الله !

لوسيفر : ألا ترضى به شاهداً ؟

فاوست : لكنه واحد واحد

لوسيفر : أقوى من شهادة ألوف^(٢) .

حقاً لم يوضح لنا باكثير كيف يكون الله شاهداً ، وكيف
يحتمل أن إليه، ولكن نهاية الموقف بالتنازع على روح فاوست تؤكد
وقوف الملائكة إلى جانباً بأمر من الله ، لأن فاوست وإن أظلمت
بصيرته فإنه ما حاد عن الصواب بل إن بصيرته أظلمت حقيقة لترى
نور الحق ، على حين أن الشيطان كدأبه وعد فأخلف ، وتلك هى

^١ - د. الحجاجى ص ٣٠٤ ويرى مع ذلك أن التوقيع بالدم لم يكن مبرراً كل -التبدير

انظر ص ٣٠٥ من المصدر نفسه على أن التوثيق بالدم حتى فى عرف الناس أقوى .

٢ - فاوست الجديد الفصل الأول .

شيمته يقول ملك من الملائكة له : لقد نقضت العهد فلا حق لك ،
ويقول آخر أنسيت يا إبليس أنكما جعلتما الله بينكما شهيدا.

وقد تم العقد بصورة ودية عند الحكيم بين الصياد والجنى ،
كما فعل بول فاليرى الفرنسى ويخطط الجنى بنود العقد للصياد ،
الذى يشتري حياته بمحاولة انقاذ هذا الجنى ، وتعتمد تلك البنود على
حماقة الصياد وشرفه كما يعترف الجنى نفسه "لست أرى غير حل
واحد .. أن أعود إلى القمم . وتغلقه على كما كان ، ثم تجثو على
أقدام سليمان ، فتتشفع لى ، وتطلب العفو عني ، فإذا نجح سعيك ،
فإنى أعطيك ما تشتهى نفسك ، وإذا لم تنجح فحسبك أنك أديب
واجبك"^(١) . وثمة عقد آخر يبرمه سليمان والصياد ، يصير الصياد
بمقتضاه مسئولا عن آثار فعل الجنى ، إذا أفسد فى الأرض فهو
مذنب، وإذا أصلح فهو المثاب . يقول سليمان "لست أقبل رجوعاً فى
هذا الشرط.

. إليك جنى يحمل المواهب والعبقريّة والقدرة إذا أخذته فاحمل آثار فعله^(١) .

وأعجب ما فى هذا العقد أن سليمان نفسه هو الذى إستخدام الجنى وبذلك يقوم التماثل ، ومن ثم التمثل بين سليمان وفاوست ، ذلك على حين لم يفكر الصياد مرة أن يستخدم هذا الذى أصبح مسئولا عن تصرفاته ، والذى وعده من قبل أن يكون طوع أمره ، إذا هو أنقذه من الحبس . ومرة أخرى حين واثت الصياد الفرصة لكى يطلب ما يشاء بناء على العقد يعلن "لست أجد شيئا أطلبه"^(٢) .

ويسير خط العقد بهذه الطريقة التى يفيد منها سليمان ، حتى فى هذه المرة التى أعلن الجنى أنه قادر على أن يأتى إلى الصياد بحبيبته التى ودع معها الحب ، يرفض لأنها لم تجعل له^(٣) .

١- سليمان الحكيم ص ٢٣ راق للحكيم فى كثير من الأحيان أن يعيد صياغة عقد فاوست فى كثير من مقالاته ومسرحياته التمثيلية ذات الفصل الواحد ، كما فعل مثلا فى كتابه عهد الشيطان حيث لا يظهر الشيطان للكاتب حقيقة وإنما يتراءى له بعد أن أصبح "قوى شبه إعفاءة نصب فيها الخيال مسرحا" ويتم العقد حينذاك على أن يعطيه الشيطان حب المعرفة فى مقابل الشباب ، يتم ذلك دون توثيق اعتمادا على شرف الطرفين . راجع عهد الشيطان ص ١٠ : ٢٦ .

^٢- سليمان الحكيم ص ٦٣ .

^٣- سليمان الحكيم ص ٧٨ .

وقد تعتمد الحكيم تقديم نوع من المفارقة في هذا الموقف المترتب على العقد فبينما يرى الصياد أن أفضل ما يتحقق له أن يعيش إلى جانب سليمان "الحكيم" راغباً عن المرأة التي أحبها ودفع فيها ثمنها غالياً من ثروته ، فيصبح هو الحكيم الذي يكبح جماح الجنى ويصير سليمان "غير الحكيم" الذي يستغل بنود العقد .

وقد حاول الجنى بعد أن تحرر بموت سليمان ، أن يغري الصياد بعقد آخر ، وهو الأمر الذي يؤكد إلحاح فكرة العقد على الحكيم، وأنه يحاول أن يقلب الغرض على كل وجه ممكن وهذا العقد الذى يلوح به الجنى أخيراً يأتى مؤكداً المعنى الخلقى الذى خرج به الحكيم بعد أن ناقش قضية القوة والحكمة ، فإن الجنى يعرض على الصياد أن يجعله ملكاً ، وتعود إليه حبيبته التى صارت أرملة سليمان وأن يفتح له كنوز الأرض ويأتيه بالمجد والسلطان ، ولكن الصياد يعى درس الحكيم الخلقى ، فيرفض رفضاً تاماً إبرام مثل هذا العقد لأنه تعلم درساً مؤلماً كما يقول "إن كلمة لا الصغيرة تجعل كل ما يأتى به الجنى هباءً" وهو درس كما نلاحظ يسير فى اتجاه تقليص دور غير الإنسان فى صنع حياة الإنسان السوية التى يرنو إليها فى مسيرة كفاحه فى الأرض فيكون الجنى ثمة المعادل الشيطانى للتقدم العلمى الرهيب ، الذى يقتل به الإنسان فى العالم المعاصر .

وثمة ملاحظة فإن الحكيم لم يكن بحاجة إلى توثيق هذه العقود بالطريقة الفأوسية التقليدية ، ويبدو أنه خطر له شيء من هذا القبيل ، حين يقول الصياد للجنى بعد أن اتفقا : "إذا ختمت عليك القمقم ، ثم رميت به وبك البحر كما كنت وكان ، وكفيت نفسى المؤونة ، ورجعت إلى شبكتى فى أمان الله "يرد العفريت : لن تفعل ذلك .. أنت أحق ولكنك ذو شرف" ففي هذا السياق يقوم شرف الصياد مقام توثيق العقد بالطريقة الفأوسية ، وهو تصرف من الحكيم يذكرنا بقوة بما فعله بول فاليرى^(١) .

ويمكننا أن نعود إلى مسرحيته ذات الفصل الواحد "نحو حياة أفضل" التى كتبت تحت تأثير فأوست لى نلاحظ مرة أخرى تعمده التصرف فى صورة العقد التقليدية ، فهناك وبعد أن كان المصلح يقرأ قصة فأوست ، قصة ذلك العالم الفيلسوف الهرم ، الذى باع نفسه للشيطان ، كى يردّه إلى الشباب ...، أى إلى تلك الحياة التى هى أفضل فى نظره كنت اقرأ الآن هذه القصة وأسائل نفسى : ترى لو جاءنى الشيطان الليلة ماذا أطلب إليه^(٢) فثمة الفرض الذهنى الذى

١- يرفض فأوست فاليرى فكرة التوثيق بالدم ، وحين يكشف الشيطان عن ذراعه المكسورة بشعر كثيف يصيح به فأوست "كف عن الحماقات ، ولاداعى لأخذ دم ، المسألة لا تتعدى الشكليات ، تكفى الأوراق والتوقيعات ولكن الكتابة تنشر اليوم أسرع من الكلام الذى ينتشر بدوره أسرع من الضوء "ثم يتراجع قائلاً ، لم يعد أحد يرغب فيما يكتب إذن اتفقا" ويتم التعاقد شفويا . انظر ص ٦٩ فأوست كما أراه .

٢- توفيق الحكيم المسرح المتنوع نحو حياة أفضل ص ٨١ .

أشار إليه الدكتور مندور أيضا ، ولكن ما يعنينا هنا أن الشيطان يرفض مسألة النفس ومسألة الروح في مقابل خدماته ، فهذه "لم تعد صفقة مضمونة" لا شأن لى الآن بنفوسكم ، إنى لا أفهمها كثيرا ، من الخطأ التعامل بسلعة غامضة وبضاعة غير مفهومة ، كثيرا ما كانت موضوع غش وخديعة لا ياسيدى أنا اليوم غيرى بالأمس" (١) .

وفى "دموع إبليس" حاول فتحى رضوان كذلك الخروج من تأثير العقد الفاوستى ، وكان الشيطان عنده يحلم بأن يقيم مثل هذا العقد القاوستى مع عصماء ، بعد أن أحاط نفسه بكل ما يغريها فهو شاب وسيم ، وهو ولى من أولياء الله ، أخذ الناس بتقواه وحسن مظهره ، كما يقول ساهر عنه ، جاء إلى عصماء فى صورة تجمع بين فحولته كرجل ، وقوته كصاحب عقيدة كما يعترف لها ، ولكن الاتفاق يسير بعيدا فيقضى بأن تقبل عصماء علاقته الجنسية بها مقابل أن يتوب عن غواية البشر ، وهو اتفاق تبدو فيه براعة الشيطان الذى يقلب الحقائق ويلبس الأشياء ثوبا زائفا من أثواب المنطق ، فإن أمل عصماء كان قائما فى أن تقوم برسالة نشر الحق والخير ، التى أوصت بها أمها الراحلة . وهذا هو شأن الشيطان دائما يبدو عاقلا وحكيما ومنطقيا ، منذ لوح بالعقل والحكمة والمنطق لآدم وحواء فى الجنة . ومن الغريب أن عباد الشيطان وحلفاءه كما لاحظنا كانوا ممن

^١ - المصدر نفسه ٨٥١ .

يزعمون العقل والمنطق والحكمة^(١) . ولكن هل تقبل عصماء هذا المبدأ المكيفالى الذى يعرضه الشيطان ، إنه كعهدنا به لا يبدأ بالنتيجة قبل المقدمات ، وما هى المقدمات قبل العقد الذى يريده أن يبرم "دعيني اعترف : أنا بجوارك أقوى منى بعيدا عنك، أقوى بروحى ، إذ ما أكاد أحس أن لى قدرا عندك حتى أرانى قادراً على أن أواجه كل خطر ، وأن أذهب إلى أبعد مدى .. لقد جئتكم شيطانا .. ولكنى اليوم إنسان .. لأننى أحببت^(٢) وحين تكتشف عصماء فساد المقدمة ، لأن الاتفاق لايمكن أن يتم بين إنسان وشيطان مطرود من رحمة الله إلى يوم الدين تلجأ إلى عقيدتها تحتكم إليها ، وثمة نسمع فتحى رضوان نفسه يتحدث بلسان مسلم :

الشيطان : أنا الآن إنسان متمرّد على الشيطان ، أنا اليوم تائب ومستغفر ونادم ، فخذى بيدي وارحمينى أنت التى تستطيعين أن تغيّرى تاريخ الناس أجمعين .

عصماء : ألم تسبق إرادة الله ، ألم يحتم قضاؤه أن تبقى مطروداً محروماً حتى يوم الدين ؟ .. وإذا كان قد

١- يطلب تحتمس من كليبواترا بعد أن بعثا فى العصر الحديث أن تستخدم فتنتها لإغواء الشيطان حتى ينجح فى بعث مصر الحديثة فروضت كليبواترا الشيطان وشغلته عن أداء رسالته . انظر : محمد ذكر صالح - مسرحية إيزيس وقد أشار د. فائق مصطفى إلى التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص ١٧٩ - ١٨٠ .

٢- دموع إبليس ٢٠ - ٢٢ .

عز عليك أن تركع لآدم ن فهل أصدق أنا أن تركع
لبنت من بناته^(١) .

وبذلك تحول الفكرة الإسلامية دون إتمام هذا العقد بين
عصماء والشيطان ، وقد اغتر بإيليس واحد من أعوانه ، فظن أنه
يحب حقاً ، وأن الحب قلم أظافره ، ونزع أظلافه وجعله حملاً وديعاً ،
ولكن شيطاناً آخر ، أكثر دراية ، استنكر أن يصبح الشيطان هكذا ،
وعد ما بدا عليه من جراء علاقته بعصماء أموراً شكلية ، ومظاهر
تخفى حالة من حالاته الشيطانية .

وفى سياق التمثل أيضاً بعيداً عن التقليد ، يمضى فاروق
خورشيد مغيراً صيغة العقد الفاوستي ، على الرغم من درايته به ،
وإشارته الصريحة إليه ، مما يؤكد أن له رؤية خاصة ، تفرض عليه

^١ - دموع إيليس ٥٨ - ٥٩ استمد فحتى رضوان من التراث الشعبي بصورة لعلاقة
جنسية بين إيليس وعصماء . وقد أشار الدكتور الحجاجي إلى غير واحدة من تلك النماذج
التي احتفظ بها تراثنا الشعبي في ألف ليلة وليلة وبقية السير . ولئن كانت الفتاة هي
المستسلمة الباكية المكروهة في هذا التراث ، كما نعرف من حكاية الجنى والعروس
المختطفة في مقدمة الليالي ، وبنت ملك الهند في الليلة الثالثة عشرة مثلاً فإن عصماء
في المسرحية فتاة قوية الشكيمة استطاعت أن تحول الشيطان إلى آدمي يغضب ويغار ،
وهذا النوع من التحول في شخصية الشيطان ونفسيته ، إنما هو من خلق الأدب الشعبي
، وإضافة على إيليس وشياطينه ، أفاد منها فحتى رضوان في بناء مسرحيته راجع د .
الحجاجي الأسطورة في المسرح ٣٤٢ - ٣٤٤ د . فائق مصطفى أحمد أثر التراث
الشعبي في الأدب المسرحي النثري ص ١٦٠ وما بعدها .

التصرف فى صيغة العقد بحيث يبدو العمل المسرحى برمته علاجاً له مذاقه الخاص لقضية الإنسان ، وعلاقته بالقوى المحيطة به وموقفه الساعى إلى الخلاص والخير وهذا مذاق استمده فاروق خورشيد من تراث غنى ، هو تراثنا الشعبى ، فكانت له خصوصيته وتفرد . تماماً كما استمد مارلو من التراث الشعبى الغربى للمرة الأولى قضية فاوست ومأساته فكانت الخصوصية ، وكان التفرد . لقد تم العقد والبيع عند فاروق خورشيد ولكنه ، وهذا ما يشير إليه ، ليس عقداً فاوستياً تقليدياً .

مادى : أغويته بم ؟

إيليا : بم يغوى الشيطان الإنسان ؟ إن الإنسان يبحث عن أشياء لا يملكها ، ولا يمكنه أن يملكها . ويأتى الشيطان ليشتري منه نفسه مقابلها الخلود مثلاً ، الخوارق مثلاً .

مادى : وماذا تملك أنت لتغوى الشيطان . الخمر ؟

إيليا : بل المعرفة ، إنه يريد أن يعرف سر جوهر الإنسان المنتصر .

مادى : ومن أجل أن يعرف باع نفسه لى ، ودللته على السبيل . فائقاد واستبدل بعينه الواحدة عينين (١) .

و حين يشير إيليا إلى الشيطان بانجو باع نفسه له ، كان يقصد في الواقع إنه قد أصبح إنساناً ، يعرف الأمور على وجه ممكن ، بعد أن كان فرداً في قطيع أبله ، يآتمر بأمر إبليس . ولم يصبح بانجو كذلك إلا بعد أن صار إنساناً ، فضم عيناً إلى عينه الواحدة ، على ألا يغلق أى واحدة منها لحظة ، و أخفى القرنين ، على أن يحتفظ بهما فى أعماقه ، كما أخفى نابيه على أن يظهر فقط مع ابتسامه رقيقة . والحقيقة أن فاروق خورشيد يمثل هذا التمثيل يناقش قضية طالما ألحت على الفكر الفلسفى والفكر الدينى معا فضلاً على العلم الحديث الذى يناقش قضية الاتصال بالأرواح ، ومن ثم يأتى التساؤل عن أيهما أقوى: عالم المادة وفيه يعيش الإنسان أم عالم الروح الذى قد يستجد به الإنسان ؟ . ومنذ فترة لاحظ الأستاذ العقاد بحق أن تسخير الأرواح يتم على أيدي أناس لم تعرف عنهم قداسة أو صلاح أو علم" وكيف تفسر أن عالم الروح كله لم يستطع بجهوده وبواعثه أن ينفذ إلى عالم المادة وأن عالم المادة استطاع أن ينفذ إلى عالم الروح ، وما معنى قدرتنا وعجزها فى هذه الجهود التى لا قوة لنا فيها لغير أدوات التسخير" (١) .

والملاحظ عند فاروق خورشيد قوة الإنسان مقابل قلق وضعف الشيطان الذى يأتى هو دون استدعاء مستجداً بإيليا متسائلاً عن سر هذا الإنسان العجيب الذى يقوى ويضعف ، ولكنه فى الحالين

^١ - العقاد . الفلسفة القرآنية ١٠٧ . وراجع التمهيد ص ٢٥ - ٢٦ .

صاحب إرادة. هل يبقى لدينا شك ، بعد أن نفحص مثل العقد ، كما قدمه فاروق خورشيد ، في أن إيليا هو الممثل الحقيقي لأبينا آدم ، الذى فضله الله على الملائكة وطلب منهم ، وفيهم إبليس ، أن يسجدوا جميعاً له ، لأنه يحمل تلك الروح التى نفخها الله فيه ، يعرف ما لا يعرفون . وهل نعجب بعد ذلك إذا باع بانجو نفسه لإيليا الإنسان ؟

ونحن بعد نصاب بالدهشة من هذا الإنسان الذى يخيل إليه فى لحظة أن الشيطان قادر على أن يمنحه شيئاً له قيمة فى إحداث التوازن المنشود فى حياته بمقتضى عقد . وقد حاول كتابنا جميعهم أن يؤكدوا أن الشيطان ليس لديه ما يعطيه للإنسان و حقيقة أنه لا عهد بين شيطان وإنسان وأن الشيطان دائماً ما ينقض العقد والمواثيق على نحو من الأنحاء ، عرف ذلك طوبوز وفاوست وعصماء وأزاهير وسليمان ، وكتابنا يريدون منا أن نعرف نحن ذلك أيضاً. ويضيف فاروق خورشيد إلى ذلك أن الإنسان وحده هو الذى يستطيع أن يقدم شيئاً له قيمة للشيطان بتلقينه درساً مؤداه أنه لكى يشعر بقيمته وقيمة الحياة من حوله لابد أن يصير إنساناً .

الفصل الثانى

المعرفة

قضية المعرفة تمثل النزعة الغالبة على الشخصية الفأوستية في علاقتها بالشيطان في الدراما الغربية ، تلك النزعة التي تعكس روح الإنسان ، الثائرة على عالم محدود قدرى، والخارجة شيئاً فشيئاً من كهف الطمأنينة اللاهوتية ، التي أذاعتها الأديان بين المؤمنين بها . وتحكى لنا المصادر الأولى للفكرة الفأوستية في حكاية شعبية أن الإنسان حين عذبه الشوق إلى المعرفة ليل نهار لبس جناحى نسر ، وأراد أن يبحث عن أصل كل شئ في الأرض والسماء ، وحين عمد الكاتب الشعبى إلى الشيطان في حكايته بعد ذلك لم يأت بجديد فهو يستمد الموقف من روح العصر السائدة . وليس معنى هذا كما يقول الدكتور عبد الغفار مكاوى أن القرنين السادس عشر والسابع عشر لم يتناولوا موضوع السعى إلى المعرفة ، بل معناه أنهما عالجاه بطريقة فكرية موضوعية ، تنصرف إلى التأملات في الفلسفة الطبيعية ، فرجال مثل فيشنو وبارا سيلزوس وكيلار وليبنتز أرادوا جميعاً أن يعرفوا كيف ترتبط الأشياء جميعها بالكل وكيف يحيا ويؤثر كل شئ في كل شئ^(١) .

١ - د . عبد الغفار مكاوى . البلاد البعيد ص ٤٢ - ٤٤ وقد ظهرت صورة الكتاب الشعبى الأول في عام ١٥٧٨ ثم توالى الطباعات حتى عام ١٧٢٥ مما يؤكد الذبوع والرواج والقبول في هذه الفترة . وانظر أيضاً د. عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب في أوربا الكلاسيكية ص ٧٢ .

ولم يفت كتابنا أن يدركوا قيمة لهذه النزعة لأنهم فهموا في الغالب - وهم يصلون بين الشيطان والإنسان أن هذا الأخير ميتافيزيقي يشعر بأن وجوده هو شيء أكبر من مجرد كونه حياً وقد فهموا أن الإنسان ورث هذه النزعة عن أبيه آدم الذي تطلع باحثاً عن شيء أكبر من مجرد حياته ، ولو كانت هذه الحياة في الجنة .

وكانت هذه النزعة هي التي جمعت بالشيطان في أول علاقة بينهما تعرفها الخليفة . وبذلك لقن آدم بنية الدرس الأول : أن المعرفة أسمى من حياة الخلود ، وأن الحياة مع الشقاء بمعرفة ووعي أفضل منها مع النعيم بلا معرفة ووعي ، أو بعبارة أخرى : إن معرفة بلا سعادة أفضل من سعادة بلا معرفة .

ولسنا نبغي في البداية أن نسوى بين اهتمام كتابنا بقضية المعرفة وصياغتها الفنية معاً ، وما تركه لنا الكاتب الغربي لأكثر من سبب : أول هذه الأسباب أن كاتبنا ، والإنسان لدينا ، كانت تشغله قضايا كثيرة تجعل من قضية المعرفة خصيصة تشغل الصفوة من المكثرين ، وثاني هذه الأسباب أن الرؤية الإسلامية وجدت سبيلها إلى قضية المعرفة كما صاغها كاتبنا ، بحيث تطورت وتميزت عن مثيلتها في الدراما الغربية ، بل إنها أخذت اتجاهها معاكساً لتلك الدراما في كثير من الأحيان ، ومن جهة ثالثة لأن كتابنا مع القراءة الفاحصة لأعمالهم المسرحية لم يلتقوا عند حد معين لمفهوم المعرفة كهذا الحد الواضح في الدراما الغربية التي لاحظنا أن الإنسان فيها يشن حرباً

على القدر (الإله) باحثاً عن المطلق ، وهي الحرب التي انتهت الى إيمانه بالوحيته هو .

كان ذلك كله لا ينفي عن كتابنا درايتهم بقضية المعرفة ، وصياغتها الفنية في الدراما الغربية التي تجمع بين الشيطان والإنسان ، وبذلك تتحقق فيما قدموه من أعمال مسرحية الشروط التي يشترطها النقد في الظاهرة الأدبية التي ينبغي لدراستها أن تنتقل من أدب قومي الى آخر وقد تطورت وتغيرت ، أو بمعنى أدق وقد أولت لتتسق مع التراث الذي انتقلت اليه ، لأن كلمة التأثير معناها في الغالب التأويل^(١).

وقد توحى النظرة الأولى في مسرحية "عبد الشيطان" بشئ من هذا التماثل^(٢) حين نقابل طوبوز بطل المسرحية في العرض التمهيدى نعرف أنه مؤلف وأديب قدم للقراء من الكتب الإكسير المفقود ، ومذاهب الطوائف ، وفاوسطوس الجديد ، وكلها محاولات جادة للبحث عن الحقيقة في حياة الإنسان كما نعرف من الإشارات المتفرقة في المسرحية التي تدلنا على الطابع العملي للمعرفة كما فهمها أبو حديد ، حين نعرف في العرض التمهيدى نفسه أنه حائق

١ - مقدمة جان ماري كاريه لكتاب جويار في الأدب المقارن .

٢ - يرى الدكتور / عز الدين إسماعيل أن هذه المسرحية امتداد لأثر فاوست جوته وليست امتداداً لأى فاوست آخر ، ويبدو أنه يتقن من معرفة أبو حديد بفاوست مارلو حين عاد وقرر أن فاوست جوته لا يتفصل عن فاوست عند مارلو . قضايا الإنسان ص ٢٠٧.

على المعرفة ، ثائر على ذلك البحث غير المجدى عن الحقيقة ،
وحيث نلمح جوا علميا : فثمة كتب ملقاة بغير نظام ، وأرشف عليها
كتب قديمة ، وطوبوز يطالعنا قارئاً باحثاً ملّ القراءة والبحث لأنها
"هراء" و"الكتب قبور".

ويحرص الكاتب على أن يقدم لنا فى نفس الوقت صديقه
كلدى الذى "يمد يده الى كتاب ويقلب صفحاته بغير عناية ثم يضعه
مكانه" فقد حدد لنفسه طريقاً هو أن يلعب الكرة فى نفس الوقت الذى
اختر فيه طوبوز القراءة والبحث . ولكن شخصية عبد الشيطان
تتنسب إلى نفسها حين نراه "يضيق بالكتب ويحقد عليها ومع ذلك لا
يستطيع أن يفك نفسه من أسارها^(١) وتتنسب هذه الشخصية إلى نفسها
أيضاً حين يحمل طوبوز قضية المعرفة ، بمعنى البحث عن الحقيقة
وتقديمها للناس وهى حقيقة عملية ، سبب فشل علاقته مع سادى
التي فضلت عليه ذلك الشاب الغر كلدى ، أو الأحق الغبى كما
يدعوه الكاتب . ومن أجل ذلك يردد فى مرارة "سادى أنت الأخرى :
لست إلا رجلاً أولف الكتب التى تباع ، ماذا بقى لى من الأمل فى
بورانيا ، هما يسيران معاً فى مرح"^(٢) .

وتشعل هذه الأفكار لحن التمزق والضياح فى نفس طوبوز
حين ينظر حوله ويصيح "هذه الكتب تنتظر إلى كأنها تسخر منى ،

^١ - عبد الشيطان ص ٩ .

^٢ - المسرحية ص ١٧ .

هى مثل الأحداث التى تحوى الرمم ، كلهم يسموننى أديباً . ما أسخفها من كلمة ! حتى سادى تضحك عندما تسمينى أستاذها" (١) ولذلك فحين أتاه الشيطان "أهر من" أكد لحن التمزق، وأقر معه عدم جدوى البحث عن الحقيقة ، يخاطبه "هذه الكتب سراب ، هذه الفلسفة التى أتعبتك سراب . هذه العواصف النائرة سراب" (٢) .

ويبدو تفرد قضية طوبوز فى المعرفة حين نرى الشيطان يشك فى استمرار طوبوز تحت قبضته ، مع امتلاكه لتلك الرغبة ، المتأصلة فيه ، فى التفكير والتمسك بالبحث عن الحقائق ، ولذلك نجده ، بعد أن جعله سيد بورانيا يخشى أن يعود مرة ثانية" إلى الأفكار البالية القديمة التى تتسلط عليه" (٣) فهمة الشيطان قد تحددت فى المسرحية : أن يحول الباحث عن المعرفة إلى عبد له من حيث هو عبد لشهوة دقينة فى المال والنساء ، بيد أن طوبوز من جهة ثانية أحس بعبوديته الحقيقية للشيطان وبأنه أصبح أدواته الرئيسية للتكيد به وببورانيا معاً ، ولذلك يود لو عاد مرة أخرى "طوبوز الأديب الباحث" بعيداً عن الهالة الكاذبة التى جاء بها الشيطان" وتفجر ثريا فى نفس طوبوز هذه الرغبة ، مع الحب الذى يخشاه الشيطان ويحذر منه، وحين تثنى على ذوقه فى تنسيق أركان قصره المهيّب ، وتذكره بآته كان يوماً باحثاً أديباً يقول : ليتنى لم أعرف الحكم ، ليتنى أبقيت

١ - المسرحية ص ٢١ .

٢ - المسرحية ص ٢٦ .

٣ - المسرحية ص ١٠٤ .

نفس الألييب الصغير الذى كان يعيش فى السحاب. إنى أتطلع إلى ذلك اليوم الذى تكونين فيه إلى جانبى لكى أهتدى بك وتعودى بى إلى نفسى الأولى" (١) .

وقد نبداً مرة أخرى تحت إلحاح الرغبة فى رصد المتشابهات فنرى أن ثمة تماثلاً فى الوقائع بين فاوست مارلو الذى ضج من المنطق والطب والقانون واللاهوت ووطن نفسه لكى يكون إلهاً مع السحر والشياطين ، وفاوست جوته الذى يعلن عن غضبه لأنه قضى زهاء عشر سنوات وسط تلاميذه يخادعهم ويغرر بهم ويذهب بهم ذات اليمين وذات الشمال ، ثم يرى نفسه بعد ذلك كله عاجزاً عن أن يدرك أمراً أو أن يلم بشئ ، وطوبوز عبد الشيطان الذى أنفق جل وقته بين الكتب مقبلاً على حماقة لاقيمة لها . ولكننا نعود فنلاحظ أن بحث مارلو عن المعرفة ينظر إليها على إنها قوة ذات خطر لا حدود لها تجعل من الإنسان إلهاً ، ولذلك لم يكتف فاوست مارلو بالقليل فى علاقته بالشيطان فطلب منه أن يمنحه كتاباً يشاهد فيه جميع الطلسم والرقى ليستحضر الأرواح متى شاء ، كما طلب منه أن يمنحه كتاباً يرى فيه خصائص الكواكب فى قبة السماء ومواقعها ليعرف حركة كل كوكب واتجاهه، كما طلب منه أن يهبه كتاباً ثالثاً يرى فيه الأعشاب والنباتات والأشجار التى تنمو على ظهر الأرض جميعها ،

ثم وهبه الشيطان ، ولما يطلب ، كتاباً يستطيع الإفادة منه بأن يأخذ جسده الشكل الذى يختاره من المخلوقات^(١) .

أما جوته فالمعرفة بالنسبة إليه معاناة للروح الإنسانى المتطلع إلى خوض كل غمار ضد قيود العالم المحدودة ولذلك لا يسعى فاوست عند جوته لتحقيق هدف معين ، وإنما هو يغامر من أجل المغامرة ذاتها ، فالمغامرة هى وسيلة وغاية فى وقت واحد "ليس التمتع والتنعيم هما بغيتى وضالتي ، أريد أن ألقى بنفسى فى مرجل الدهر الهائج المضطرب ، أريد أن أمارس النعيم المؤلم ، والغیظ المنعش ، والنبض الذى ملؤه الحب ، والآن وقد بات صدرى حراً من ممارسة العلوم ، فلن أحول بينه وبين الآلام مهما جلت ، أريد أن أشرب بالكأس التى يشرب بها سائر الناس ، وأن أرقى إلى أسمى غاية ثم أهبط إلى أعرق هوة ، حتى يمتلئ صدرى بما يعانى به الناس من سعادة وشقاء فلا تزال نفسى تكبر وتعظم حتى تحتوى نفوس الناس جميعاً ."^(٢) على حين كان طوبوز مشدوداً إلى المعرفة مستهماً بالكتب حتى سمى "الأستاذ" بين زملائه فى الجامعة ، يقولونها مرة جادين ومرات ساخرين ، ولكنه حين تعاقد مع الشيطان لم يفكر فى قضية المعرفة والحقيقة التى أرقته طويلاً ، ولم يقدم إضافة لكتابه

١ - Marlow , Doctor Faustus p. 23-30 .

٢ - د. عز الدين إسماعيل- قضايا الإنسان ص ١٦٥ - ١٦٦ . وارجع إلى فاوست جوته ص ٦٠ .

"الإكسير المفقود" يضع أيدي الناس على أحدث الحلول مداواة للفقير والجهل والمرض ، ولا استمراراً نقدياً لكتابه مذاهب الطوائف دعوة للقيم ضد فساد الطبقات العليا ، ومن أجل ذلك يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن طوبوز لم يكن مغامراً كفاوست جوته ، ولم يبحث عن التجارب الخصبة المتجددة التي تملأ حياته ، وتصنع لها معنى ، بل يمكن أن يقال إنه لم يصنع شيئاً ، ولم يشأ في أى وقت أن يضع شيئاً وبذلك فقد طوبوز ثقته بالمعرفة التي حصلها وفي المثل الإنسانية ، لكنه لم يقم مكانها في نفسه أى بناء^(١) .

ويبدو التباعد بين فاوست جوته وعبد الشيطان ونظرة كليهما إلى قضية المعرفة حين نتابع فاوست جوته وهو ينظر إلى الموت على أنه تجربة أخرى في إطار قضية المعرفة التي تؤرقه ، ولذلك حين يفكر في الانتحار ، وهو ما يفعله طوبوز ، ينظر إلى السم الذي صنعه بيده قائلاً :- أنظر إليك فتخف آلامى وأمسك بيدي فيقل عنائي ونصبي . إن تيار الحياة المتدفق قد أخذ مأواه يغيبض وكأنما يلقي بي في بحر علوى ، وكأننى أبصر صفحته اللجينية تلمع تحت قدمي لقد طلع فجر يوم جديد ، يجذبني إلى ساحل عالم جديد ، وأحس الآن كأنما أسلك سبيلاً جديداً إلى حيث أخترق الأثير ، إلى عوالم وأجرام ملؤها الجد والنشاط إلى تلك الحياة العلوية والسعادة القدسية" . وقد تكررت نغمة استنبات المعرفة من الموت في آخر

^١ - د . عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان ص ٢١٢ - ٢١٣ .

كلمات فاوست كذلك ، فلقد ظن وهو على عتبة الموت أنه يستشعر مقدماً طعم اللحظة السامية التي طالما بحث عنها في حياته^(١) . ذلك على حين فكر طوبوز في الانتحار هروباً من الحياة ، التي لم ينل خلالها أملاً هو حبه لسادی ، ولذلك يقدم على تحطيم قلبه حتى لا تجد صورتها فيه محلاً من بعده وحتى تزول عنه هذه الآلام المستمرة^(٢) .

وبهذه الكيفية يصبح الموت نفسه قضية معرفية لدى جوته وهروباً من الحياة لدى أبو حديد ، وحين لوح الشيطان لطوبوز بالمال والنساء عدل عن فكرته في الانتحار على حين لم يعدل فاوست عند جوته عن فكرة الانتحار إلا بعد أن استمع إلى أناشيد الفصح التي ردتته إلى عالم الطفولة والصبا حيث النواقيس نغمات ذات معنى وتلاوة الصلوات لذة تفوق كل لذة ، وإلى عالم الشباب في الوقت ذاته حيث اللعب والمرح والصفاء ، وكلها أمور تدفعه لمواصلة مسيرة المعرفة بالمعاناة .

وحين يفتح الشيطان شهية طوبوز للمعرفة يسأل أول ما يسأل عن النساء بلغة العلماء في تساميتها الخبيث ومحاولة اتصالها من المادة ، فيفضحه الشيطان .

١ - فاوست جوته ص ٢٠ ود . عبد الغفار المكاوي البلد البعيد ص ٦٧ .

٢ - عبد الشيطان ص ٢٢ - ٢٣ .

طوبوز : عظيم ، لى شوق إلى المعرفة .
 أهرمن : المعرفة ؟ (ضاحكا بسخرية) الأسماء دائماً . ولماذا
 تختار أن تقول المعرفة ؟

طوبوز : ماذا أقول إذن ؟
 أهرمن : كان يعجبني لو كنت صريحاً . لو قلت لى مثلاً يظهر
 إنك ماجن ماهر فدلنى على طبائع النساء اللاتى
 تعرفهن ، لإننى كنت محروماً . كان ذلك يسرنى
 أكثر من قولك إنك مشتاق إلى المعرفة .^(١)

وتبدو قضية المعرفة عند باكتير أثراً من آثار ثقافته الغربية
 وقراءته لمسرحية عبد الشيطان التى استمد عنوان مسرحيته من
 إشارة أبو حديد فيها إلى فاوسطوس الجديد الذى ألفه طوبوز ، كما
 تعد تقديماً للفكرة الإسلامية فى آن واحد .

ويبدأ باكتير بنفس الطريقة فيقدم لنا فاوست الجديد بعد أن
 أنفق عمره فى تحصيل المعرفة، فلم ينل منها مأرباً ، على حين ظلت
 الحقائق الكبرى محجوبة عنه بل زانتة جهلاً ، وعندما يخبره بارسلز
 صديقه بأن ذلك كان أولى به أن يثير تعطشه للمعرفة ، لا يجيب
 على ذلك مباشرة ، وإنما يسأل الصديق نفسه لماذا ترك هو
 المعرفة ؟ ويفتح له صديقه الطريق حين يشير إلى أنه وجد متعاً
 أخرى أجدر باهتمامه ، وهى إشارة صريحة إلى النساء .

^١ - عبد الشيطان ص ٤٣ - ٤٤ .

ويقترب فاوست الجديد من طوبوز حين يتعلق بمرجريت
ولكنه يفتقدها بعد أن رحلت إلى الدير فيفقد مع رحيلها إحساسه
بالحياة :-

بارسلز : قلم أذن تضع مرجريت في كفة والحياة في كفة ؟
فاوست : لأن حبها كان آخر سبب تعلقت به من أسباب
الحياة . وكنت أظنه عزاء عما سواه ، فإذا هو باطل
كأباطيلها الأخرى فلأي شيء أعيش ؟
بارسلز : عش للمعرفة .
فاوست : المعرفة ؟ قد علمت يا بارسلز أننا أنفقنا شبابنا كله
في طلبها وتحصيلها فلم نظفر منها بطائل وبقيت
الحقائق الكبرى محجوبة عنا بل زدنا بها جهلاً .
بارسلز : أليس هو أخرى أن يثير تعطشك لها ويزيد نهمك ؟
فاوست : أفلا تسأل نفسك يا بارسلز لماذا نبذتها أنت قبلي
وكنت حفيًا بها مثلي ؟
بارسلز : إنما وجدت في الحياة متعاً أخرى أجدر باهتمامي
وأولي^(١)

^١ - علي أحمد باكثير فاوست الجديد الفصل الأول .

وحيث اتفق مع الشيطان رفض أن يكون ثمن الاتفاق
مرجريت وحدها فطلب منه المعرفة الشاملة والصحة والقوة والشباب
والشهرة والحب العارم وحسان الدنيا :

- | | |
|---------|--------------------------------------------------------------|
| فاوست | : كلا ، إن لى مطالب أخرى أهم وأعظم . |
| الشيطان | : ليست أهم ولا أعظم عندك . |
| فاوست | : أتحكم عليها قبل أن تعرف أولاً ما هى ؟ |
| الشيطان | : أعرفها يا فاوست بل أراها أمامى هى فى ثنايا مخك |
| فاوست | : ما هى ؟ |
| الشيطان | : المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب
والشهرة . |
| فاوست | : والحب العارم كيف نسيت الحب العارم ؟ |
| الشيطان | : كلا ما نسيته فقد ذكرته فى المقدمة . |
| فاوست | : مع مرجريت ؟ |
| الشيطان | : نعم . |
| فاوست | : كلا وحدها لا تكفى أريد حسان الدنيا جميعاً . |
| الشيطان | : موافق . |
| فاوست | : وأريد أن أعرف كل شئ فى الكون . |

الشيطان : موافق .^(١)

ويتسع مفهوم المعرفة لدى باكتير ليشمل البحث العلمى حين يقدم لنا فاوست فى معمله وقد فشل بين كتبه فى أن يجد حلا لمعادلة علمية تسهم فى دفع أبحاثه العلمية المتطورة ، ويبدى له الشيطان رغبة فى مساعدته مقابل أن يراه وهو يفسق بإيمى "المرأة الشهية" . كما يتسع مفهوم المعرفة لدى باكتير ليشمل البحث العقائدى ، حين يقدم لنا فاوست الجديد وقد شغلته قضية الإيمان بإله واحد يعبد بعد أن يعرفه عن يقين "وعن طريق العلم" ليدعو الناس جميعاً إلى معرفته ثم عبادته . وحين يسأله الشيطان : أتريد أن تجعل الناس كلهم آلهة ؟ يجيبه بل أريد أن أجعل منهم مؤمنين" .

ويلمح القارئ الفكرة الإسلامية متغلغلة فى أعماق بطل المسرحية الإنسان الذى بحث عن نوع من المعرفة هو حنين إلى الكمال وليس تحدياً للإله كما نلاحظ عند كتاب الدراما الغربية ، ومن أجل ذلك فقد أحرق فاوست الجديد كتبه وأبحاثه جميعها فى نهاية المسرحية لا لشيء إلا لأن الشيطان هو الذى أعانه عليها ، برغم ما

١ - فاوست الجديد الفصل الأول وقد نص العقد بين فاوست والشيطان من بين ما نص عليه أن يقدم الشيطان له تراث الإنسانية وكنوز المعرفة الشاملة "لدى كهنة وادى النيل وحكماء الهند والصين وفلاسفة الإغريق ، ولما كانت تلك المعرفة موجهة من الشيطان فقد زانتها جهلاً كما يقول .

قد يبدو فيها من فائدة للبشر^(١). كما أثنى على بارسلز حين قتله فقال له وهو يحتضر : إنك لا تعلم يا بارسلز إنك بقتلى قد أسديت خدمة كبيرة للبشرية وكان الدرس الذى لقنه فاوست لبارسلز قبل أن يموت أن الشيطان لا يملك سوى الخمر والنساء والقمار ، ولا يملك علماً نافعاً من دون الله وإن كان من قبل قد أشار - مجرد إشارة - إلى ذلك حين عرض عليه الشيطان خدماته فى أول لقائه فسخر منه قائلاً: ما عندك غير النساء ، ولا شئ غير النساء وبذلك يصبح فاوست الجديد أكثر ثباتاً من عبد الشيطان الذى تداعى سريعاً أمام سطوة المال والنساء .

وعلى حين تخلى عبد الشيطان عن قضية المعرفة والحقيقة مع المال والنساء ، فقد كان فاوست الجديد أكثر اقتراباً من فاوست جوته الذى طلب المعرفة مع المعاناة ولكن فى تجربة

١ - أفاد باكتير من عبد الشيطان وذلك حين نرى فاوست الجديد وقد أرقته قضية علمية يتم على أساسها تحويل الصحارى إلى جنات كما عنى قدرى فى عبد الشيطان بقضية مماثلة يتم بمقتضاها تحويل الطاقة الشمسية إلى طاقة حرارية ، ولعل باكتير أراد أن يفسر ما ورد فى عبد الشيطان من إشارة إلى الأكسير المفقود ولعله قد أراد بذلك أمراً آخر إذ أنه لا يمكن أن تتحول الأرض إلى جنة (خير مطلق) ولا بد من وجود الصحراء (الشر بالمعنى الإنسانى) ليكون لدار البقاء فى الآخرة كيانها وحقيقتها وجودها فتكون بذلك فكرة إسلامية أخرى يتضمنها العمل المسرحى عنده الذى يسر جملة فى اتجاه تقديم الرؤية الإسلامية والواقع أن أستاذية أبو حديد لباكتير لا تبدو فى هذه المسرحية فقط ، فقد كان لها أثر ظاهر فى أول أعمال باكتير وهى مسرحية إخناتون ونفرتيتى التى كتبها بالشعر المرسل مترسماً خطاً أبو حديد فى مسرحياته : خسرو وشيرين وعمرو شاه ومقتل عثمان.

إسلامية تتدرج بالمعرفة من الأرض إلى السماء ، وترمى إلى إقناعنا
أن معرفة الشيطان فاتحة خير للتمييز بين الخير والشر .

لوسيفر^١ : فاوست عهدي بك تنشد المعرفة الشاملة .

فاوست : ولكنى لم أجد ما أريد عندك .

لوسيفر : ما كان يعجزنى لولا قيد الحياة الذى يربطك

بالأرض أما بعد الموت فسيكون لك عندى كل ما
تريد .

فاوست : أنا ذاهب إلى من عنده العلم كله فما حاجتى إليك ؟

لوسيفر : لن وجود لك بكل ما تريد أو قد نسيت غيرة الألهة ؟

فاوست : التى اخترعتها للبشر .

لوسيفر : حقاً ولكنى اخترعتها على مثاله هو .

فاوس : كلا بل اخترعتها على مثالك أنت . إنك تغار من

البشر لأنك عاجز ضعيف

لوسيفر : بعد كل الذى أسديته إليك ، ما أنكرك للجميل !

فاوست : لست أنكر جميلك . أتدرى ما أكبر جميل لك عندى؟

إنك زدتني إيماناً بالله وما شهدت الحقيقة الكبرى إلا

بعد ما عرفتكَ (١)

^١ - فاوست الجديد الفصل الرابع .

ويذكر القارئ مع هذا الروح الإسلامى مقالة الأستاذ العقاد المستمدة كذلك من الفكرة الإسلامية أنه يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير فلا جرم كان تاريخ الشيطان تاريخاً للأخلاق الحية فى وجدان آدم وبنيه ، حيث تمتحن الأخلاق الحية بمحنة المعرفة والجهل ، كما تمتحن بمحنة الخير والشر^(١) .

يلح باكثر على هذه الفكرة الإسلامية إلحاحاً شديداً حين يعود فاوست ليواجه الشيطان معلناً أنه لا وجود له إلا فى عالم الإنسان حيث الخير والشر، أما فى الكون المطلق فلا شئ للشيطان ، حيث الله وحده هو الموجود ، وهى فكرة تقف على الطرف الآخر من الفكرة الكتابية عن الشيطان صاحب القوة ، والذي يشارك الله فى ملكه^(٢) .

وبهذه الطريقة يقتنع القارئ بأن وجود الشيطان حقيقة نافعة وصادقة لامجاز فى لفظها ولا فى معناها ، لأن الإنسان كما خلقه الله يعرف الخير من الشر والشر من الخير ، لتأتى خطوة أخرى ألزم من تلك الخطوة الأولى كما يقول الأستاذ العقاد ، وتلك هى معرفة الخير فى الصميم .

وقد عبر الكاتب فى نهاية مسرحيته عن ذلك مع توجيه مسرحى بأن موسيقى عذبة ملائكية علوية تملأ أرجاء المكان مع

^١ - العقاد إبليس ص ٣-٥ .

^٢ - ارجع إلى التمهيد . وارجع الى:

كلمة الله يرددها فاوست الجديد الذى طالما تشوف للحقيقة الكبرى
التى لا حقيقة بعدها ولا قبلها .

ويناقش باكثر من خلال قضيه المعرفة أيضاً مشكلة أثارها
إنسان الغرب فى عقل الإنسان الشرقى ، وهو هنا هذا الشيطان الذى
لا يرى أى لقاء بين العلم والدين ، فمن أهل العلم من لا يؤمن
بالدين ، ومن أهل الدين من لا يؤمن بالعلم . ولم تكن لتلك القضية
فى تراثنا مالها من خطورة فى التراث الغربى بدءاً من فلاسفة
اليونان ، حيث اتخذ هذا الصراع لديهم وبعدهم صورة صراع بين
الدين والفلسفة ، باعتبارها التأويل العقلى للعالم والحياة ، وجاءت
المسيحية فأشاعت الحكمة "اعط ما لله الله وما لقيصر لقيصر" وفسرت
مع الكشف العلمية ليس فقط على أن الملكات الدينية فى الإنسان
ليس لها شأن بملكاته العلمية ، بل على أنه يوجد فى الأشياء نفسها
عالمان ، هما الفكر والمادة : الميدان الروحى والميدان الزمنى ،
وليس لأحدهما أن يتدخل فى شأن الآخر^(١) .

وكان أوجست كونت ثم نيتشة من بعده قد أذاعا على التوالى
أن الإنسان الاجتماعى أو الإنسان فحسب مقياس للمعرفة الإنسانية،
وقاعدة لها ، وبذلك فتح باب للمباحث الميتافيزيقية لم يقفل ، وكان
فاوست جوته تعبيراً عنه فى تطلعه وتمرده الرومانتيكى^(٢) .

^١ - اميل بترو . العلم والدين فى الفلسفة المعاصرة ص ٣٨ .

^٢ - المصدر نفسه ص ٦٧ .

وليس من قبيل المصادفة أن يكون حليف الشيطان هنا عالماً من علماء الفلك أو الطب ، والصيدلة بل أنه دكتور أيضاً .
وقد التقط كاتبنا القضية بإطارها فكان فاوست عنده ليس مجرد كاتب وإنما هو عالم كيميائي صيدلي فلكي . الخ ، ولكنه إلى ذلك مسلم يحاول جاهداً أن يثبت عدم وجود تعارض بين العلم والدين ، بل إن طموحه يزين له السعي عن طريق العلم للبرهنة على الحقيقة الكبرى ، حتى لا تكون المشاهدة ومضة خاطفة ، " حتى يستطيع الناس أن يدركوا مثلاً أدركت في أي زمان وفي أي مكان " (١) .

ولكن فاوست الجديد يكتشف أن تلك الدعوى وإن كانت جديرة بالاهتمام هي دعوى الشيطان ، الذي يحدثه على لسان بارسلز حاملاً تلك النزعة المادية المعروفة : "ولكن ما قولك في الرحمن عز وجل ، أليس في قدرته لو أراد أن يكشف لك هذا السر العلمي في لمحة خاطفة ؟ لماذا تركك تحت رحمة الشيطان يلعب بك كيف يشاء؟" (٢)
ويتوقف فاوست لدى معرفته أن تلك دعوى الشيطان فيرد : كفى أنت الشيطان بعينه . (٣)

وابتعد تيمور عن إثارة قضية المعرفة بالطريقة التي قدمت خلالها في المسرح الغربي قبله ، وآثر أن تسير هذه القضية في

١ - فاوست الجديد الفصل الثاني .

٢ - المصدر نفسه الفصل الثالث .

٣ - المصدر نفسه الفصل الثالث .

مسرحيته "أشطر من إبليس" فى إطار الفكرة الإسلامية التى يتفوق فيها الإنسان على الشيطان . ويقيم تيمور فى المسرحية صراعاً بين المعرفة الإنسانية التى يتسلح لها الإنسان بالعقل والعاطفة ، والمعرفة الشيطانية التى يتسلح لها الشيطان بالسحر والوسوسة . والإطار الخارجى للحدث الدرامى بسيط ويبدأ بتسليم الشياطين للإنسان بالقدرة والافتدّار ، حتى إنه ليتفوق عليهم فى صناعة الشر التى أتقنوها وتخصصوا فيها ، ومن أجل ذلك فهم يفكرون فى طريق جديد لغزو عالم الإنسان هو طريق الخير . ولسنا نبغى تقديم عرض للمسرحية يتابع أحداثها ، وإن كان لابد أن نشير إلى أن تيمور قد مهد لانتصار الإنسان فى هذه التجربة فى أكثر من موضع ، فقد عرف الشيطان الحب من اتصاله بالإنسان ، وهذا سبائك يدافع عن الشيطانة الفقيرة هلاهيل ثم يغازلها فى رقة وعذوبة ، فيتهمه زميله إعصار بأنه لطول إقامته فى الأرض قد عاد بجرثومة من جراثيم البشر هى جرثومة المغازلة^(١) . كما عرف الشيطان الخمر عن طريق الإنسان ، ولذلك تعجب الشيطانة خلوب من زميلها زفاف الذى أوفدته الشياطين لنشر السكر بين الناس ، فلم يحقق ما سعى له ، وعاد مخموراً لا يفيق . وتعجب خلوب من قوة هذا الأدمى على إضلال غيره "قادر هو أن يفسدنا نحن .. نحن الشياطين"^(٢) ، بل إن

١ - أشطر من إبليس ص ٣٤ .

٢ - أشطر من إبليس ص ٤٦ .

الشياطين في محاولتها لإفساد الحياة على الإنسان تأثرت بحياته وأخذت في تقليد بعض أفكاره فأقاموا مجلساً للأمن مثل الإنسان ، ولتكن من وحى بنى آدم أو وحى ابن آوى كما تقول خلوب ايضاً .^(١) والملاحظة العامة في قضية الصراع أن الأدمى زبرجد نازل الشياطين مدفوعاً بما فطر عليه الإنسان من تطلع إلى المجهول ، ورغبة في المخاطرة ، فهو يأتى إلى منطقة البحيرة مدفوعاً بما يسودها من أسرار وما يحيط بها من غموض ، وتزداد رغبته تأججاً حين يلاحظ أنها مغطاة دائماً بالسحب ، فلا تكاد تنقشع عنها . ويكشف تيمور عن قضية المعرفة الإنسانية المحكومة بتطلع الإنسان الدائم إلى المجهول واثقاً في قرارة نفسه بأنه هيهات له أن يصل يوماً إلى إزاحة النقاب عن أسرار الوجود ، ولكن الإنسان مع ذلك يابى إلا أن يمضى في عملية البحث والتساؤل ، وكأنما هو يتمسك على الأقل في كثير من الحالات بحقه المشروع في التساؤل والتعجب والدهشة وحب الاستطلاع وربما لاجته إلى الدفاع عن الحياة ، والرغبة في العمل على استبقائها ، والحوار التالى بين زبرجد وتابعه زعرور يقدم لنا تلك الفكرة :

زعرور : ولكن فيم تعرض نفسك لهذا الخطر الجسيم ؟

طفبان : حقاً لا أدري

زعرور : أليس من دافع يحدوك على هذا العمل ؟ أليس من غاي

^١ - اشطر من ابليس ص ٥٠ - ٥١ .

تريد أن تبلغها ؟

طفيان : أتحسب يا زعرور أن لكل إنسان غاية ينشدها فيما يقبل

عليه من مخاطر ، وما يتجشمه من صعاب ؟

زعرور : أوضح يا سيدى فأنى لا أفهم .

طفيان : ربما ألقى المرء نفسه فى أعظم مخاطرة

لأشئ إلا لنزوة طارئة ، إنه ليجد نفسه مسوقاً فى

طريقه لا إرادة له فى ذلك ولا خيرة ، يدفع خطاه

باعث خفى مجهول . حقا إن نفس الأدمى لهى لغز

الأغاز (يصمت هنيهة ثم يستأنف قوله) ولكن هذا هو

الإنسان وتلك هى ميزته التى تفرق بينه وبين خلق الله

أجمعين ^(١).

ولم يكن غريباً بعد أن يكون درس المعرفة أول ما يلقي

زبرجد لأزاهير بعد أن أتاها متجاوزاً أحراسها من الجن ، فبعد أن

اقتنعت ثمة بأن الرغبة فى المعرفة شر ينبغى الابتعاد عنه وحين

تبدو يائسة من المعرفة الشاسعة والمجهول العظيم الذى تراد خارجاً

عن نطاق المستطاع يجيب زبرجد عن الإنسان : ما نصل إليه لا

يخلو من نفع ، ولعله يسلمنا إلى غير التافة الضئيل ^(٢) .

^١ - أسطر من إبليس ص ٧٤ وقد تنكر زبرجد فى زى طفيان الشيطان .

^٢ - أسطر من إبليس ص ٨٢ .

ويولع توفيق الحكيم في العادة بتقديم الصراع بين قوتين تتجاذبان الإنسان العقل والقلب ، القوة والحكمة ، الفكر والعمل ، الشر والخير ، الحقيقة والخيال .. إلخ . ومن خلال هذا اللون من الصراع أذاع فكرته عن التعادلية ، التي يفهم منها طلب الحكيم لنوع من التوازن بين القوى التي تتجاذب الفكر الإنساني . وفي مسرحية "سليمان الحكيم" لم يستطع سليمان أن يحدث هذا التوازن المطلوب بين الحكمة والقوة ، تلك الحكمة التي منحها الله إياها فصار عارفاً للظاهر والباطن ، والقوة التي يستمدّها من تسخير الجن والشياطين ، وخاصة الجنى الذي أوهمه أنه يستطيع أن يفتح الطريق المغلق، ولو كان هذا الطريق يؤدي إلى القلب الإنساني^(١) .

ونسارع ونقول إن الحكيم لم يشأ أن يجعل من سليمان فاوست آخر ، مع درايته التامة بقضية فاوست في الآداب الغربية ، لأن سليمان كان مؤيداً من السماء باعتباره نبياً قد أعطى الحكمة والقدرة

^١ - يناقش الحكيم قضية المعرفة على النحو نفسه في مسرحيته شهر زاد حيث يدور الموقف العام فيها في إطار العقل والقلب في صورة معكوسة لفاوست ، فشهر يار شبع من الجسد ، ومل البقاء في حدود العاطفة ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة مجردة ، تلك الحقيقة التي يتخذ شهر زاد رمزا لها ، ويظل سائراً في طريق التجرد من ماديته بجهوده الفكرية التي ينوء بها أحياناً ، فيتردد في طريقة ولكن لا يلبث في عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده في محاولة التجرد من جسده وعاطفته ، وبذلك يكون شهر يار قد سار في الطريق المضاد لما سار فيه فاوست ولكن قضيتهما واحدة : العقل والقلب وهى القضية التي فجرتها الرومانتيكية . للمزيد من التفاصيل أرجع إلى د. محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن ص ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ .

على تسخير الشياطين ، فإذا استمع لما يوحى إليه الجنى "الجأوا إلى دائماً ، وأنا الكفيل بانتصاركم " فقد أنصت لكائن أقل منه مقدرة وحكمة ، بينما لجأ فاوست عند مارلو وجوته وفاليري وغيرهم إلى الشيطان الأقوى . وقد كان فى استطاعة سليمان أن يحبس الجنى متى شاء فى قمقم فيستريح من نزعاته الشيطانية : "الحياة الحقيقية لمثلى ليست فى الانطلاق الهائم فى الفضاء ، إنما هى فى التركيز والتكريس لخدمة غرض نفيس .. آه الحرية .. الحرية امنحونى بربكم حرية العمل "ولكنه لم يفعل وأطلق يد الجنى حرة ، لأنه فقد التوازن الذى يطلبه الكاتب بين الحكمة والقوة ، ولم يدرك سليمان ذلك إلا بعد فوات الأوان :

سليمان : الآن أدركت لماذا أعطانى ربى ما لم أسأل وهو السلطان والغنى والقدرة إلى جانب ما سألت وهو التمييز والحكمة ، ها هنا الامتحان العسير : ها هنا الامتحان العسير .

بلقيس : حقاً ما أعز الملاءمة بين هؤلاء جميعاً !
سليمان : ربما كانت الحكمة الحقيقية هى فى أن يعرف الإنسان كيف يحكم قدرته ، وهأنذا قد فشلت فى ذلك، وإذا بصيرتى تطفأ لحظة تحت رياح قدرتى العاتية^(١) .

^١ - سليمان الحكيم ص ١٤٠ .

وقد استخدم سليمان قوته بعيداً عن الحكمة فيما ينبغي وما لا ينبغي ، حتى أنه ضل عن الهدف الذي من أجله دعا ملكة سبأ ، فقد أراد أن تأتي إليه ليدفعها إلى الإيمان وكانت تعبد الشمس ، ونسى ذلك وأراد أن تؤمن به وتعطيه قلبها بعد أن بهرّها بكل أنواع الأعاجيب ، وقبل وسوسة الجنى الذى حول له حبيب بلقيس الأمير الأسير منذر إلى حجر ، وبذلك داس الملك قلب إنسان . فعل سليمان ذلك على الرغم من إنه واجهنا منذ بداية المسرحية متحسناً الخطر الذى يهدد حكمته من عدو لم يستطع أن يتبينه :

صادوق : إنك لتعرف لغة النمل والطير وتحكم الجن والإنس .
سليمان : هذا من فضل ربي .

صادوق : لقد جعل فى يدك القدرة وفى رأسك الحكمة .
سليمان : الحكمة أه أرجو ان تظل فى رأسى طويلاً . إني لأخشى عليها من عدو لست أتبينه .^(١)

بيد أن سياق العمل المسرحى فى سليمان الحكيم ، وقد أثنمه المؤلف بعدة قضايا يشكك فى قيمة القوة والمعرفة اللتين اجتمعتا لسليمان ، ولما استطع أن يحصل على بغيته ؛ لأنه لم يتعلم الدرس الذى تعلمه الصياد البسيط "لست أجد شيئاً أطلبه" حين طلب منه سليمان أن يأمر فيستجاب له .

^١ - سليمان الحكيم ص ٢٥ .

وقد تعلم الصياد الدرس من سليمان نفسه حين تراءى له الله
 ليلاً فى حلم وقال له اسأل ماذا أعطيك ؟ فأجاب : أعط عبدك قلباً
 فهِيماً ليحكم شعبك ويميز بين الخير والشر فأجابه الرب : ومن أجل
 أنك قد سألت هذا الأمر ولم تسأل لنفسك أياماً كثيرة ، ولا سألت
 نفسك غنى ، ولا سألت أنفس أعدائك ، بل سألت تمييزاً وحكمة هو
 ذا أعطيتك قلباً حكيماً ^(١) .

وعلى هذه الصورة يصبح الصياد هو الحكيم الوحيد فى
 المسرحية الذى استطاع أن يسوس الجنى منذ اللحظة الأولى ،
 وتوقف عن الإصغاء لوسوسته حين أتاح له أن يلقى حبيبته ، التى
 حُرم منها بإراداته ، والتى أصبحت زوجاً لسليمان ، ويعترف
 سليمان الحكيم للصياد بذلك :

سليمان : ماجريمتك إذن ؟
 الصياد : الإصغاء إلى إغراء العفريت . أليس هذا ذنباً كبيراً ؟
 سليمان : ولكنك عدت فأصغيت إلى صوت الحكمة وضميرك
 قبل أن تسير خطوة نحو الخطيئة ، ولكنى أنا الذى
 سار فى طريقها خطوات ^(٢) .

^١ - سليمان الحكيم ص ٦٣ - ٦٤ .

^٢ - سليمان الحكيم ص ٦٣-٦٤ .

وينشأ لدى القارئ بالضرورة إحساس بالسخرية مع عنوان المسرحية سليمان الحكيم ، ومع السياق الذى تطورت فيه هذه الشخصية داخل العمل المسرحى بدءاً من القوة والحكمة وإنهاء بالإحباط والتردى مع فكرة أقرب ما تكون إلى العبث بمفهومه المعروف والغذى تتكرر له الحكيم كثيراً^(١) ومن أجل ذلك يقول الصياد الحكيم ، الذى حرّمته حكمته ممن يحب ، فى نهاية المسرحية "ولكن مشيئة الله أرادت- فيما أرى - أن تسخر مما نسميه حكمتنا ، وها هى ذى أرضة ضعيفة عمياء قد أفسدت حساب سليمان العظيم الحكيم". وهى نهاية لقضية المعرفة تذكرنا بنهاية أوديب سوفكليس الذى تصور أنه يعلم والذى أراد أن يعلم ، أوديب القوى الغنى صاحب الفكر الثاقب يفك به الألغاز ، والحيوية تدفعه إلى الحكم والبحث ، إلى أن يقول أنا أعرف فيقال له: أنت لا تعرف ، وإلى أن يقول لقد عرفت فيقال له ليتك ما عرفت . وهى نهاية حرص مارلو من قبل على أن يضمنها نهاية مسرحيته ، فكانت آخر كلمات الدكتور فاوست : "لا تقرب منى يا إبليس .. سأدمر كتبى" . ثم تكون كلمات الجوقة تأكيداً لهذا حين تنشد فى صوت حزين تحذيراً للعقلاء الذين قد يعجبون بحظ فاوست

١ - الفريد فرج . دليل المتفرج الذكى إلى المسرح ص ١٧٣ .

العظيم وعمق معرفته ، وتحذيراً لبعض أصحاب العقول المتطلعة إلى نوع من المعرفة لا تأذن به السماء ^(١)

و حين يتفهم الحكيم روح الفكرة الإسلامية التي تجعل الإنسان كائناً يعلو على بقية الكائنات فكراً وإحساساً يتحول فاوست الذي يبحث عن المعرفة المطلقة والقوة المطلقة لدى الشيطان إلى ذلك الإنسان القوي المفكر الذي يأتيه الشيطان ليفكر له ، وينقذه من خطر محقق يلم به :

الشيطان : بدون شك فيلسوف من أهم الفلاسفة ، هكذا قيل لي ولهذا جئت إليك الليلة كي تفكر لي .

الفيلسوف : أفكر لك أنت ؟

الشيطان : نعم يجب أن تفكر لي أنا في حل يخرجني من هذه المصيبة التي توشك أن تقع على رأسي .

الفيلسوف : (دهشاً) مصيبة ستقع على رأسك أنت ؟

الشيطان : نعم أنقذني . لن ينقذ رأسي غير رأسك هذا المملوء بالأفكار أرشدني إلى فكرة إلى حل يبعد عني الخطر . ^(١)

١ - وقد عاب الدكتور مندور على توفيق الحكيم إقراره لمثل هذه النهاية في أكثر من عمل من أعماله حيث يقضى دائماً بالغلبة للمعاني السلبية التي توصلد أبواب الأمل وأمام التقدم البشري وأمام إرادة الحياة ، مما يصيب المشاهد بخيبة أمل لا مبرر لها ، ولا يمكن أن يقر أسبابها ودوافعها غير الرومانسي الهارب من الحياة . مسرح توفيق الحكيم ص ٥١ .

ويعترف الشيطان في موضع آخر بأنه لا يملك للإنسان ما يملكه المصلح ، فبعد أن يسرّ الشيطان للقرية المصرية أن يملك فيها الفلاح الذى يعيش حياة متخلفة لا تثيق بإنسان ، عشرين فداناً وفيللاً ، ومجموعة من المحاريث والجرارات والماكينات البخارية ، وجمعية تعاونية ومصانع ، بعد أن يسر له كل هذا وأكثر ، لكى يحيا حياة الحضارة الحديثة ، تحول الفلاح إلى إنسان كسول يقضى حياته بين الشاى والحشيش والنساء ، تلعب الكتاكيت على فراشه ، وتبيض الدجاج على جهاز الراديو ، وتسرح الماعز على الطنافس النفيسة فى الصالون الذهبى عنده . ولم يبق إلا أن يعترف الشيطان بأنه لا يملك تغييراً للنفس الإنسانية إلى أفضل :

الشيطان : لم يبق لى غير الانصراف ، إن ما نطلبه لا أستطيعه أنا ، لا يستطيع هذا النوع من الإصلاح الذى نتحدث عنه غير شخص واحد .

المصلح : من هو ؟

الشيطان : أنت^(٢)

١ - الشيطان فى خطر المسرح المتنوع ص ٧٤٧ .

٢ - نحو حياة أفضل المسرح المتنوع ٨٢٥ - ٨٢٦ وأشار الحكيم إلى أن المصلح قبل أن يلتقى الشيطان كان يقرأ قصة فاوست ذلك العالم الفيلسوف الذى باع نفسه للشيطان كى يردّه إلى الشباب إلى تلك الحياة التى هى أفضل فى نظره انظر ص ٨١٢ .

وتسير قضية المعرفة في مسرحية أيوب في خط معاكس للعلاقة التقليدية بين الإنسان والشيطان هذا الذي يبحث جاداً عن المعرفة الإنسانية المتحركة المحدودة كما يصفها بعد أن أيقن ضياعه في عالم اللاحدود المطلق الجامد كما يصفه أيضاً ، مع الشياطين الذين يمثلون إبليس قطعاً أبله يقوده حيث يشاء ؛ ليطبقوا قائمة معروفة لا جديد معها مستخدمين المال والنساء . وهي قائمة يصفها بانجو الشيطان الثائر بأنها محفوظة معروفة ليس فيها جديد ولا تحتاج في تطبيقها إلى ذكاء وهو يحاول أن يقنع زملاءه من الشياطين بأن الإنسان حفظها ومضى يطبقها بنفسه دونما حاجة إلى شيطان يوسوس .

ويبدو فاروق خورشيد متعمداً لهذا الخط المعاكس لموضوع فاوست حين يقيم هذا الحوار بين مادي الذي يعجب لمجيئ الشيطان وإيليا الذي أغوى الشيطان .

مادي : أغويته بم ؟

إيليا : بم يغوى الشيطان الإنسان ؟ إن الإنسان يبحث عن أشياء لا يملكها ولا يمكن له أن يملكها ، ويأتي الشيطان ليشتري منه نفسه مقابلها الخلود مثلاً ، الخوارق مثلاً .

مادي : وماذا تملك أنت لتغوى الشيطان الخمر ؟

إيليا : بل المعرفة ، إنه يريد سر جوهر الإنسان المنتصر

مادى : سر الروح .

إيليا : ومن أجل أن يعرف باع نفسه لى ودلته على

السبيل فانقاد واستبدل بعينه الواحدة عينين .

مادى : ... إنه يسير فى طريق الهلاك .

إيليا : نعم إنه يسير فى طريق المعرفة وقد بدأ يعرف .^(١)

إن المشكلة التى أرقت بانجو الشيطان أن الإنسان يعرف ما لا يعرفه، نعرف ذلك حين يتساءل بانجو منذ بداية المسرحية عن الإنسان الذى يتحرك إلى الإمام يكمل من سبقه "ليتتى أعرف ذلك الشئ الذى يسبقوننا به وينتصرون به علينا" ونعرف ذلك حين يعجب بانجو من الإنسان الذى يخطئ حين لا يعرف "فإن عرف لا يكرر الخطأ مرتين" .

ولا نكاد نترك المشهد الأول من الفصل الأول حتى نرى بانجو يريد أن يكون إنساناً ، "معرفته معرفة إنسانية وكماله كمال إنسانى" . ولذا يدافع عن أيوب ويраهن زملاءه من الشياطين بأنه سينتصر على إيليس حتماً . بيد أن حاجة الشيطان إلى الإنسان بهذه الكيفية أمر عجيب ولذا يحار إيليا مع هذا الشيطان الذى يترك عالم القوة متوسماً فى الإنسان أن يدلّه على العالم الأفضل ، وحين يخبره بانجو بأنه أتى أهل الأرض ليكشف سرّاً يجيبه فى كثير من الدهشة

^١ - أيوب ص ١٠٨ .

أتكون فى السماء وتشرف على العالم كله ، وتستطيع أن ترى كل ما تريد وتكشف كل سر ، تخترق نظراتك الجدران ، وتتفقد همساتك عبر الحواجز ، وتكون فى كل مكان و مع هذا تنزل إلى أهل الأرض لتكشف سرّاً" (١)

ويبدأ القارئ فى تلمس الفكرة الإسلامية التى تجعل من الإنسان الذى يجمع بين الفجر والتقوى مخلوقاً يعلو على الملائكة ، الذين خلقوا من نور فلا يعرفون إلا الخير المطلق ، والشياطين الذين خلقوا من نار السعير فلا يعرفون إلا الشر المطلق (٢) ، ولذا يقنع إيليا الشيطان بانجو أن يخلع عن نفسه عينه

١ - أيوب ص ٩٦ .

٢ - رويت قصة آدم فى مواضع متفرقة من القرآن الكريم ويفهم منها أمور كثيرة لعل أهمها تقديم الله تعالى لآدم على الملائكة والجان بسبب هذا العلم الذى علمه إياه أولاً ، يقول تعالى "وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة ، فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين . قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض" سورة البقرة - آية ٣٣ وبسبب الروح الإلهى التى نفخت فيه ثانياً فاستحق أن تسجد له الملائكة والجان يقول تعالى "فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين" ولا خلاف على ذلك بين جمهرة المفسرين قديماً وحديثاً ، غير أن صادق جلال العظم نشر مقالاً فى مجلة حوار البيروتية يرفض فيه فكرة أفضلية آدم على الملائكة لامتحانه بالخير والشر . راجع العدد الثانى السنة الرابعة يناير ١٩٦٦ ص ١٠-١١ حيث يرى أن الملائكة فى قصة إيليس لم يكونوا بعيدين عن الشر وفيهم إيليس ثم يرى أن القادر على فعل الخير دائماً أفضل كما يبدو مع النظرة الأولى ممن يفعل الشر ثم يفعل الخير ويبدو حديث الكاتب واهياً بالقياس للفكرة الشائعة التى آمن بها كتابنا فى جل المسرحيات كما أن حديثه واضح الدلالة على مدى تأثيره ببعض الاتجاهات الصوفية خاصة عند العلاج .

الواحدة ، التى لا يدرك بها إلا الشر ، ويركب عينين "لكى يرى وجهتى النظر فى كل قضية" وهذا السياق يشير كذلك إلى قضية التكليف والإرادة بالمعنى الإسلامى للخلق ، وهو ما أدركه الكاتب حين يسأل بانجو : وما فائدة أن أرى الجانب الآخر من أى مسألة ، فيجيبه إيليا : الفائدة يا صديقى بانجو أن تختار أن يكون لوجودك معنى ولإرادتك حيز تعمل فيه^(١) .

كما يستمد الكاتب من خلال الفكرة الإسلامية عن القرن معنى آخر نعرف منه أن الإنسان الذى يحمل بين جنبيه شيطانا ، ليس فى حاجة إلى إبليس وزملائه ، لأنه بما أوتى من معرفة يستطيع أن يخفى هذا الشيطان الذى يجرى فى عروقه دما . وثمة يعرف بانجو سرّاً خفى عنه "إذن فهذا هو السر ، إنه يستطيع أن يطبق نفس القائمة وحده وبسهولة ، مادام يحمل نفس الأسلحة" ويسر إيليا لأن بانجو بذلك بدأ يسير فى طريق المعرفة^(٢) .

ونتيجة لهذا الدرس الذى تلقاه الشيطان على يد الإنسان استطاع وحده أن يداوى قروح أيوب ، عن طريق فكرة الدواء من الداء ذات الأصول العلمية ، فى مقابل الفكرة الإسلامية الخير من

١ - أيوب ص ١٠٠ .

٢ - أيوب ص ٩٨ .

الشر "إن البلمم الذى كان لابد من إعداده ليشفى لا يركب إلا من النياق العجاف"^(١).

وبهذه الكيفية تحرر بانجو من قيد الشيطان الذى يسير به فى طريق مستقيم لا نهاية له ، وسار فى طريق الإرادة والمعرفة الإنسانية ذى النهاية ، وحين يقتل بيد الجارية المكومة يقول عنه مادی الذى وعى تجربته : "إنه تحرر من قيد الخلود ، على حين لم يسع الشيطانان ميريا وتاد إلى هذه التجربة فخليل إليهما أن زميلهما بانجو دفع الثمن مع القتل فقد نعمة الخلود ، وتلك النهاية توحى بالإحساس الشيطاني بالأبد فى الزمن وأنه إحساس بالكمال ، فالموت هو الذى يخلع على الحياة قيمتها لأن الإنسان يفتن إلى قيمتها فى الغالب حين يشعر أن زمانه محدود وأن لحظاته معدودات ، وقد كانت الحياة أمام بانجو الشيطان لامتناهية ، ولذلك شعر بالرتابة ، وبعدم الرغبة فى أن يفعل شيئاً ورثاً إلى الإنسان الذى يجدد حياته

١ - ثمة احتمال قوى أن يكون فاروق خورشيد قد أفاد مما أوردته القرطبي وغيره من المفسرين حين جعل الشيطان طبيياً لتتسق الأحداث الدرامية مع للفكرة الإسلامية ، فقد أورد القرطبي في تفسير قوله تعالى : وخذ بيدك ضغثاً فاضرب به ولا تحنث إنا وجدناه صابراً ، نعم العبد إنه أواب سبع مسائل أولها أن أيوب قد حلف فى مرضه أن يضرب امرأته مائة جلدة لأسباب منها ما حكاه ابن عباس أن إبليس لقيها فى صورة طبيبت قد عنته لمداداة أيوب وأشارت عليه بذلك فحلف أن يضربها ، وقال : ويحك ذلك الشيطان ، ارجع إلى تفسير القرطبي ج ١ ص ١٥٧-٢ وما بعدها .

كل يوم ليموت ويأتى من يكمل له طريقه ، ولقد أراد بانجو أن يعرف الحياة وحين عرفها عرف الموت لأن الحياة فى الواقع هى الموت ، ويفيدنا الرجوع إلى الفكرة الإسلامية فى القرآن الكريم التى يرد فيها ذكر الحياة مع الموت مراراً ، وهو درس وعاء بانجو فسعد مع الموت الذى حرره من قيد الخلود .

ولعلنا لاحظنا كيف بدا عبد الشيطان تعبيراً عن أزمة عاطفية ، فبدا لون من التباعد بين قضية المعرفة ، كما نلمحها فى الدراما الغربية موضوع المحاكاة ، وقضية المعرفة كما عرضها أبو حديد من خلال تجربة طوبوز العاطفية والسياسية ، التى أنسته أنه كان كاتباً ومؤلفاً للأبحاث . أما فاوست الجديد فيمثل حقيقة تلك المرحلة الأولى من مراحل الاتصال بالتراث الغربى فى محاولة يائسة للانفصال عنه فى الوقت ذاته بالالتكاء على التراث الإسلامى . على حين تمثل محاولات الحكيم وتيمور وخورشيد على التوالى هذا الضرب من المواجهة الذى تحدث عنها الدكتور عز الدين إسماعيل فبدأ الكاتب حاملاً رؤية خاصة قد تذكرنا بالتراث العربى والغربى معاً ، ولكلها فى كل الحالات رؤية خاصة متفردة ، تمثل وعياً معاصراً للقضية . ولعله ليس من قبيل المصادفة أن نلاحظ أنه بالتخلص من أسر التراث الغربى يضعف دور الشيطان فى قضية المعرفة ، حتى يصير عند فاروق خورشيد -حيث تمثل مسرحيته قمة المواجهه كائناً ضعيفاً يلتبس المعرفة لدى الإنسان، ويعد وجوده

لبنة فى بناء الإنسان بيد القدرة الإلهية ، كما إنه ليس من قبيل المصادفة ألا يقارن الإنسان عند تيمور وفاروق خورشيد والحكيم (خاصة شخصية الصياد) بعبد الشيطان المنهار أو فاوست الجديد المتهالك وكلاهما كان يبحث عن المعرفة لدى الشيطان .

الفصل الثالث

المرأة

قدم كتابنا فى مسرحياتهم عالماً مدهشاً يشبه عالمنا الكبير الذى نعيش فيه ، وهذا العالم المدهش مكون من أناس وأعمال وأفكار ومشاعر ، تماماً كعالمنا الكبير الذى نجد فيه من يلعن المرأة ، ويجعلها قريناً للشيطان حيناً ، ويجعلها الشيطان نفسه ، ولا يجد حرجاً فى كل حال فى أن ينسب إلى الدين ما توصل إليه من أحكام . غير أن هذا العالم المدهش له دلالة واعية وهو شديد الترابط يقوم على الاختيار المقصود ، ولذلك نرى كل جزء من المسرحية متصلاً بالأجزاء الأخرى ، وكل شئ يكتسب حياته ومعناه بالنسبة لحياة الأشياء الأخرى ومعناها ، وموضوع هذا الفصل محاولة لجمع الخيوط والأجزاء التى تكون هذا العالم الصغير ذا الدلالة : عالم المرأة ونصيبها من دور الشيطان الذى اضطلع به .

وعالم المرأة الصغير داخل الأعمال المسرحية موضوع الدراسة لا يكاد يخرج عن تقديم المرأة أحبولة الشيطان ، إن لم تكن هى الشيطان نفسه ، إلى الدفاع عنها وتقديمها شريكاً إنسانياً يمثل لصاحبه نبع الإلهام إلا قليلاً .

ونسارع فنقول : إن تقديم المرأة بهذه الكيفية يخل بالفكرة الإسلامية التى رفعت عن المرأة لأول مرة لعنة الخطيئة الأبدية ، ووصمة الجسد المرذول؛ فكل من آدم وحواء قد وسوس له الشيطان ، واستحق الغفران بالتوبة والندم" فبرئت المرأة من لعنة الجسد ، وارتفعت عنها الوصمة التى علقت بها فجعلتها فى

خلقتُـسها قرينة لشهوات الحيوان وحبائل الشيطان ، ينجو من الشيطان من نجا منها ، ويتنزه عن الحيوانية من تنزه عن النظر إليها^(١)

يتجه فاروق خورشيد إلى تقديم المرأة في إطار الفكرة الشائعة عن المرأة أحمولة الشيطان، ولم يكن لهذا الاتجاه تأثير كبير على بناء المسرحية ، إلا إذا تصورنا أن الكاتب يردد ماسبق أن قدمه كتاب مسرح الأسرار والمعجزات في القرون الوسطى . وآية ذلك أن المادة التي استخدمها لتقديم قضية المرأة ساعد الشيطان وحليفه لاتخدم أحداث المسرحية ، ولا تساعد على تحديد خصائص الشخصيات ونزعاتها ذات التأثير على تطور الحدث . ومن أجل ذلك فإن حذف شخصية زوج أيوب في المسرحية بالصورة المقدمة لا يحدث صدعاً في هذه الأفكار المسرحية ، تلك الأفكار التي لم تكن في حاجة إلى خادم تخون سيدها من أجل حبيبها (النموذج الكلاسيكي المغرق في السذاجة الفنية) أو تلك الزوجة التي تتخلى عن زوجها من أجل رجل

^١ - ارجع إلى تمهيد ص وما بعدها ، ويلاحظ أن التراث القصصى القديم ، خاصة في ألف ليلة وليلة يغذى نزعة تصوير المرأة عدواً خبيثاً للرجل . ولعل ذلك من آثار الواقع الذي كانت تعيشه المرأة في عصور الجوارى والحريم ، حيث كان وجودها يعنى السذل والكبت والحرمان ثم الانتقام . للمزيد من التفاصيل حول أثر ذلك في المسرحيات المعاصرة راجع د. فائق مصطفى أحمد . أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري ص ٢٣٧ وما بعدها .

.

آخر بعد أن ولّيت عنه النعمة (النموذج المغرق في سذاجة
الميلودراما) . .

ولقد وقع فاروق خورشيد تحت تأثير حكاية العهد القديم التي
ثارت فيها زوجة أيوب على زوجها بعد أن تركه الرب للشيطان
يبسط عليه يده ويمس لحمه وعظمه فصاحت "أنت متمسك بكمالك ،
بارك الله وممّت ، فقال لها : تتكلمين كلاما كإحدى الجاهلات ، الخير
نقبل من عند الله ، والشر لا نقبل ، في كل هذا لم يخطئ أيوب
بشفتيه .^(١)

ولقد كان الحرمان من العائلة في حكاية العهد القديم ، والتجرد
من الممتلكات والآن ، آخر الكل صحة الزوج سبيلاً لتحطيم إيمان
أيوب ، وهو ضعيف أصلاً ولذلك تنصح أيوب أن يلعن الله ، حتى
وإن كان هذا اللعن يجلب الموت ، لأن الموت أفضل مما هو فيه من
بلاء . وبذلك يرى أيوب في حكاية العهد القديم أيضاً أن سنداً آخر
لإيمانه قد انتزع منه في هذه الحرب الخفية التي يقودها الشيطان

^١ - العهد القديم، سفر أيوب ، الإصحاح الثاني وكذا ورد في الإصحاح التاسع عشر
على لسان أيوب أن نكته مع عذابه أصبحت مكروهه عند امرأته ، والملاحظة العامة
على الحكاية أن أيوب يتمرد على قدره بعد حديثه مع امرأته ، وانظر هذا المزيج من
العطاء الذي تمثله "لونا" آلهة القمر ، والشر الذي تمثله "كامي" الأم القاسية في السير
الشعبية للكاتب نفسه الذي يؤكد وجود المرأة "الحامية" إلى جوار الشريرة في هذا
التراث . السير الشعبية ص ٣١-٣٢-٣٣ .

ضده متحدياً إرادة الخالق ، وأن أيوب ، ببناء على ذلك ، لا يمكنه أن يعول بعد الآن على معونتها الروحية في هذه المعركة التي هو مقبل عليها ، ولكنه بعزم يزيج اقتراحها جانباً إلى حين .

ونعود إلى فاروق خورشيد فنجد أنه يؤكد وجود امرأة إلى جانب الشيطان متابعاً رواية العهد القديم تاركاً صورة لاشك في درايته التامة والعميقة بها تلك الصورة المقدمة من الكاتب الشعبي المجهول الذي جعل من زوج أيوب في السيرة مصدر العزاء ، ورمز الوفاء . إن قارئ سيرة أيوب تبعاً لذلك يدرك أن بطل السيرة لم يكن أيوب "الصابر" وحده ، وإنما هنالك تلك المرأة "الوفية" التي لم تحول غربته إلى قنوط وياس .

وبهذه الكيفية تمثل زوج أيوب في السيرة الشعبية نموذج الوفاء وتمثل في العهد القديم ومسرحية فاروق خورشيد أحبولة الشيطان ومقدمة التمرد والتجويف .

ولكى يستكمل الكاتب نزعة كراهية المرأة لدى قارئه قدم لنا أيوب منذ البداية رجلاً باراً نتعاطف معه ، تشهد له زوجته قبل وقوع الكوارث حيث كان حينذاك في نظرها ، وفي نظر الآخرين "الرجل الذي لم تشهد أرض عوص مثله في صلاحه وتقواه وبره بالفقراء ، يزرع في كل قلب الأمل ، ويفتح أمام كل نفس أبواب الحياة" . ولذلك

حين فكر فى الزواج اتخذ الطريق المستقيم ، فلم يهذّ جارية كما فعل بلدد، ولم يزوق كلاماً كما فعل بلدد أيضاً ، ولم يرسل عينا ولا رقيقاً ، كما فعل بلدد للمرة الثالثة فهو " لم يطرق النافذة بل عرف الطريق إلى الباب" كما تشهد الجارية (١).

ويعود القارئ إلى هذه الكلمات متفهماً المقابلة التى أرادها الكاتب فنراها بعد ذلك تردد مقالة بلدد شيطان الإنس فى المسرحية ، حين يلتمس لها الأعذار عن خيانتها لزوجها "أما يكفى أن أولادها راحوا لأن أيوب يعاقبه الرب ؟، أما يكفى أن جاهها ضاع لأن أيوب يلقى جزاء الخطيئة ؟ بل إنها تراه وقد أفاد من ألامه ذكرا طيبا

١ - أيوب ص ٦٩ ولا يوجد آيات القرآن الكريم التى عرضت لأيوب فى سورتي "ص" و"ق" آية إشارة يفهم منها خيانة زوج أيوب له ، إلا أن بعض المفسرين يذكرون أقوالاً اعتمدوا فيها على حفاظ التوراة من اليهود ممن دخلوا فى الإسلام ، فتذكر مسائل كثيرة فى تفسير قوله تعالى لأيوب "وخذ بيدك ضغثاً فاضرب به ولا تحنث" منها ما يسندونه إلى ابن عباس من تحالف إبليس وزوج أيوب لمداواته ، وغضب أيوب لذلك ، ومنها ما ينسبونه إلى سعيد بن المسيب من أنها جاءت بزيادة على ما كانت تأتية من الخبز فخاف خيانتها ، ومنها ما يسندونه إلى يحيى بن سلام وغيره من أن الشيطان أغواها أن تحمل أيوب على أن يذبح سخة تقرباً إليه .. إلخ وهى اتجاهات لم ترق لكاتب السيرة الشعبية ، وإن راقى لفاروق خورشيد الذى قصد إلى تقديم نموذج المرأة حليفة الشيطان ، حيث نعود إلى سيرة أيوب الشعبية فنجد أن كاتبها يضرب عرض الحائط بما ورد فى التفسير من مادة واضحة الدلالة على إنها من الإسرائيليات ، حيث تقسم زوج أيوب بما قامت به حواء فى سفر التكوين ، فجعل هذا الكاتب المجهول من بيع زوج أيوب لذوائبها برغيفين نموذجاً للوفاء والإيثار ، على حين يذكر القرطبي فى تفسيره المنسوب لمجهول (مستخدماً الفعل قيل بالبناء للمجهول ، إنها باعت ذوائبها برغيفين وكان أيوب يتعلق بهما إذا أراد القيام فلهذا حلف ليضربنها . القرطبي : ج ١٥ ص ٢٠٧ وما بعدها.

وعبارات للثناء ، ويمتلك ما افتقدته هي ببلواه ، ولذلك تصرخ فيه "أنت تريد أن تبقى وحدك"^(١) . وهو نفس التعبير تقريباً الذى عبر عنه شيطان الإنس بلدد حين خاطب الجارية "حتى عبارات الثناء يمتصها أيوب فلا يبقى منها شئ لغيره وحين خاطب اليفاز "حتى الصفاء والأمان امتصها أيوب .. الحقيقة أن واحداً يمتص الكل ، واحداً يملك والكل لا يملك شيئاً"^(٢) .

وقد حرص الكاتب على أن يشى إلينا أيوب بإحساس نلاحظ فيه رؤيته للشيطان على لسان زوجه ، حين نراه لا يصدق أن تلك الكلمات يمكن أن تخرج من فم إنسان من لحم ودم يعرف أقل من القليل عن الوفاء ، ولذلك تكون صيحته هائلة مليئة بالمرارة : أهذه أنت ؟^(٣) وبعد أن أصبحت المطابقة تامة بين كلماتها وكلمات بلدد ، نشعر بوضوح كيف تحولت أحبولة الشيطان إلى بغياء تردد أقوال حليفها بلدد تقول : مخاطبة أيوب بعبارات بلدد : حين كنت قوياً تهب باسم أيوب فيرتفع التسبيح باسم أيوب وحده ، وحين تنهال عليك الآلام تتعذب فى صبر فيرتفع الذكر لاسم أيوب وحده .^(٤)

١ - أيوب ص ١١٩ .

٢ - أيوب ص ٤٠ - ٤٢ .

٣ - أيوب ص ١٢١ .

٤ - أيوب ١١٩ - ١٢٠ .

وتصير المطابقة أكثر وضوحاً حين يأخذ بلدد بيدها خارجاً
تاركين وراءهما الزوج الذى كان عبداً باراً صالحاً .

وقد أفاد فاروق خورشيد من إشارة العهد القديم إلى أن أيوب
تمرد على قدره فى أعقاب لقائه بزوجه ولذلك ترى أيوب فى
المسرحية وفى أعقاب لقائه بزوجه شخصاً آخر : يشك فى نفسه ،
فيسأل عبده : هل أنا أيوب؟ هل أكون نبالاً لى أيوب ؟ لأننى كنت
غنياً قوياً ، ولا أكون اليوم أيوب ، لأن بجلدى قروحاً ، لأننى
أتعذب .^(١) ويشك فى قيمة الحب الذى يعطيه خالصاً للناس جميعاً :
الأهل والأصدقاء والعبيد ، كما حرص الكاتب على أن يوضح ذلك
فى مواضع كثيرة من المسرحية ، فحين يذكره مادي بأنه كان يقدم
لهولاء جميعاً الحب مع الطعام والمأوى والمال يرد فى كثير من
السخرية المرة : نعم كنت يا مادي ، أما الآن فليس عندى سوى
الحب وحده ، وهو لا يكفى .^(٢)

وقد أحدثت زوج أيوب هذا التغير الهائل فى حياة أيوب لأنها
لم تكن تعنى ماوعاه هو من قبل : أموال الله عادت إلى صاحبها ،
فسأله عن الأرض والغنم والأولاد وقوته وشجاعته : أين ذهبوا
جميعاً ؟ .. كما لم تكن تعنى أن ما حدث إرادة الرب لأمر يعلمه هو
وحده ، بل إنها لتشكل إن كان ما يزال هذا الرب يحكم السماء . كان

١ - أيوب ١٢٣ .

٢ - أيوب ص ١١١ .

من الطبيعي أن يتجه شك أيوب وتساؤله في أعقاب ذلك إلى السماء
في شئ من الحدة :

أيوب : لعن الله ذلك اليوم الذي قيل فيه ولد أيوب .
مادى : إنه قضاء الرب .
أيوب : الرب ؟! وماذا يحسب أحمى نحاس ؟ أنا حجارة ؟
أقلبي ترس من حديد ؟

وأنت أيها الرب ما هو الإنسان الهامة الذي تختبر فيه قوتك.^(١)
والآن يبدو للقارئ بعد أن يسمع أيوب وهو يردد : أهكذا
يحدث كل شئ على لسان امرأة ؟ إن الكاتب يحاول أن يوحى إلينا أن
زوج أيوب نجحت فيما فشل فيه الشيطان نفسه ، فقد ترك الرب هذا
الشيطان ليبتلى أيوب بالمصائب الأربع : سطو السبئيين ، والنار
المحرقة ، وهجوم الكلدانيين ، والريح العاصف ، فلم تزد تلك
المصائب إلا تمسكاً بكماله ، ولم ينسب لله جهالة ، وردد تلك العبارة
التي راقّت كاتبنا من عبارات العهد القديم : الرب أعطى والرب
أخذ ، فليكن اسم الرب مباركاً ، ثم ها هو يتمرد على قدره بعد أن
لقى امرأته ، وبدأ لنا الشيطان وقد حقق انتصاراً . هل نتردد في هذا
الفهم بعد أن نرى أيوب وهو يخشى أكثر ما يخشى في عذابه

١ - أيوب ١٣٠ والملاحظ أن الكاتب يستخدم كلمات سفر أيوب من العهد القديم في
تقديم هذا الحوار ، مع ما تشي به العبارات من إشارة إلى الرهان المذكور بين الله
والشيطان.

أن يلقي امرأته ؟ فإننا نراه حينذاك بصف هذا اللقاء بأنه الهول
الذى بدأ ، خرجت لتبحث عني ، خرجت تريد أن تعرف لقد بدأ
الهول ، مادي : انظر جيداً أمتأكد أنت^(١) ؟

وهل يبقى ظل من التعاطف مع المرأة الشيطان بعد أن كان
أيوب قد اعتكف بعيداً ، لا لكى يهرب من شماتة الأعداء ؛ ولكن
خوفاً من أن تراه الحبيبة، وهو على هذا الحال . وهل ترانا بعد ذلك
نقبل أن يصفح عنها أيوب بعد أن عادت إليه ، لأنه عاد يملأ الدنيا ،
ويشغل الناس ، وهل ترانا كنا نقبل وقد فطن إلى أنها أحبولة
الشيطان، لم تأت إلا بعد أن هُزم الشيطان (أى بعد موت بلدد) :

- زوجة أيوب : المرارة تملأ قلبك يا أيوب .
أيوب : حتى الأحبة ولوا حين ولّى كل شيء .
زوجة أيوب : فى محنتك ما كنت تكره ، أما الآن فأنت تكره .
أيوب : حتى الصديق صنع من أشلائى سلماً يصعد عليه .
زوجة أيوب : لقد ضاع صفاؤك .
أيوب : مع ضياع الوفاء .
زوجة أيوب : انتقم ؟
أيوب : بل أعلم .
زوجة أيوب : أتدل بانتصارك ؟

أيوب : بل استقطره مرارة في قلبي .

زوجة أيوب : تغيرت .

أيوب : بل رأيت الرؤية فتحت أمام عيني عالم تراه العين :

الظلال الثنيات ، الخطوط الدقيقة تحدد معالم الناس ،

ظل أصغر ظل أكبر ، ظل أعظم ، أما الناس فهم

بغير ظلال ! لا شيء . من لا ظل له لا وجود له . ما

أروع عالم الظلال وما أقدمه ! لا بد أن أعيش

تجربتي لأرى الظلال^(١).

وقد تخلص الكاتب هنا من تلك النهاية الميلودرامية التي

فضلها كاتب العهد القديم لقصته لأسباب دينية وأخلاقية تكتمل بها

المعجزة ، ورفض أن تعود زوج أيوب إليه ، بعد أن شاركت في

كبوته الأولى في معركته مع الشيطان ، وهنا تظهر قدرة الكاتب على

الاتصال بالتراث والانفصال عنه في الوقت ذاته .

وكان أبو خديد من قبل قد حاول الجمع بين فكرتي المرأة

أحبولة الشيطان والمرأة الملهمة . وتمثل سادى وأمان ومدام كروان

وأخريات أحبولة الشيطان ، في نفس الوقت الذي كانت فيه ثريا تمثل

فكرة الخير ، التي أعادت طوبوز إلى صوابه، وأطلعت على حقيقة ما .

انتهى إليه أمره ، وإنه قد صار عبد الشيطان

واستطاع أبو حديد أن يعمق تصويره للاتجاهين كليهما بتوضيح الفرق بين الجنس الذى يتخذه الشيطان سبيلاً للقضاء على الإنسان والحب الذى يخشاه هذا الشيطان ويحذر منه . وقد أشار الدكتور الحجاجى إلى شئ من ذلك حين قرر أن الكاتب يفرق تماماً بين الحب والجنس ، ولا يضع بينهما أى لقاء فإن طوبوز يمارس الجنس للجنس ، وحين يقع فى الحب فإنه يعيش الحب للحب .^(١)

وحين تبدأ المسرحية ويظهر طوبوز الحانق على سلوكه سبيل المعرفة هذا الذى أدى به إلى ضياع سادى ، وتفضيلها لفتى غر أحرق عليه ، تكون الفرصة مواتية للشيطان لكى يتعامل معه متخذاً من الجنس وسيلة لعقد حلف معه ، وما إن يأتى ذكر المرأة على لسان الشيطان حتى يكون طوبوز مشدوداً بقوة إليه على حين فضل هذا الشيطان فى استمالاته قبل ذلك عن طريق الذهب، الذى رآه طوبوز :

طوبوز : حينذاك شيئاً لا يدري ماذا يفعل به :

طوبوز : قد كنت مدفوناً بالحياة .

أهرمن : وآن لك أن تتشر . ألم تعرف النساء ؟

طوبوز : (متحمساً) النساء .. النساء هل لك علم بهن ؟

أهرمن : أنا ؟ هن أعوانى ، هن صديقاتى ، لى معرفة تامة بكل صنف منهن.^(٢)

١ - د . الحجاجى الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ص ٥١٣ .

٢ - عبد الشيطان ص ٤٦ .

وإن كان الحوار السابق يظهر الشيطان واثقاً من أعوانه من النساء مادام الأمر يتجه إلى الجنس ، فإنه يعود في مواضع أخرى لكى يأسى لأنه لم يستطع يوماً ما أن يتخذ من امرأة تحب ساعداً له ولذلك يقرر فى مرارة : "لم يستطع أحد أن يتحدانى سوى المرأة"^(١) وحين يعن لطوبوز أن يسأله عن المرأة التى تحب يجيب منقبضاً "لا أعرفها ، وأنصحك أن تبعد عنها ، إذا رأيتها تريد الحب فأسرع بعيداً"^(٢).

وفى سبيل ذلك يود الشيطان أن يقهر الحب فى قلب طوبوز ، فيهون له من تلك العاطفة التى تجمع به بئرياً ليس فى الأمر عاطفة الأمر كله رغبة ، وجدت فيها مقاومة فتريد أن تنتصر وتفوز"^(٣). ثم يصعد نغمة الوسوسة مرة ثانية" ما الذى جعلها ترضى بك ، وتترك الفتى الذى يحبها حقاً ؟ لقد كانت تحبه هى الأخرى ، ولكنك طوبوز باشا وهو قدرى المسكين"^(٤).

بيد أن الشيطان واثق إلى أقصى حد من قدرته على التعاون مع المرأة الجنس ، وهو مدرك أن أقرب الطرق إليها طريق المال وعسارته" لا تستطيع امرأة مقاومة الذهب" بل إنه يصارح طوبوز بأن أحدا لا يفهمه كما تفهمه واحدة مثل مدام كروان ، ولذلك طلبت

١ - عبد الشيطان ص ١١١.

٢ - عبد الشيطان ص ٤٦ .

٣ - السابق : ص ١١٧ .

٤ - السابق : ص ١١٨ .

منه أن يقف إلى جانبها وهي تخون زوجها ، أو أمان التي تراه قوادا
ماهرأ استطاع أن يصلها بعلية القوم ، حينذاك يقرر طوبوز أن أمان
ومن هي مثلها" إحدى وساوس الشيطان^(١) .

ويبدو أن الكاتب قد استمد فكرة ضعف الشيطان أمام المرأة
التي تحب حباً صادقاً من إشارات جوته حيث يرى فاوست مرجريت
الحسناء النقية الطاهرة مارة فيتعرض لها ، ولكنها تعرض عنه ،
فيطلب من الشيطان أن يجمع بينهما ، ولكن الشيطان يعترف له بأنه
لا يملك من أمر المرأة الطاهرة التي تحب شيئاً مثل هذا الملك ليس
لى عليه سلطان^(٢) ثم يؤكد له إنه لى يجمع بينهما يلزمه من الزمن
ما لا يقل عن أسبوعين "حتى تستببط الحيلة المناسبة"^(٣) .

ويمكن أن يفسر خوف الشيطان من ضياع فاوست من بين
يديه إذا وصله الحب بمرجريت عن طريق المماثلة ، بحجج من مثل
الشدة والعنت لا يجديان مرة ، أو أنها ستكون فى بيت جارتها مرة
ثانية ، أو أن الوقت لم يحن مرة ثالثة^(٤) .

غير أن الشيطان عند جوته حين يفشل فى وأد علاقة الحب
فى نفس فاوست يحول هذه العلاقة إلى جنس رخيص ، يروح

١ - السابق : ١٣٥ .

٢ - فاوست جوته ١٠٣ .

٣ - السابق : ص ١٠٣ .

٤ - السابق نفسه : ص ١٠٤ - ١٠٥ .

ضحيته الأم والأخ ، ولذلك يصف الشيطان تلك الليلة التي اجتمع فيها فاوست مع مارجريت في ممارسة جنسية بأنها ليلة له فيها من السرور نصيب^(١) .

وتمثل سادى لدى أبو حديد مرجريت جوته التي تحولت من امرأة طاهرة مع الحب إلى جسد يهب المتعة الرخيصة بوحى من الشيطان مع الجنس . بيد أن أبا حديد شاء أن يجعل من شخصية ثريا هذا الضرب من الحب الذى لا يقوى عليه الشيطان ، وهى مساحة من الأمل فى مسرحية سقطت فيها النساء جميعاً إلا واحدة أحبت بإخلاص .

وينبغى أن نذكر أن دور المرأة المعقد عند جوته تحول بهذه الكيفية فى عبد الشيطان إلى هذا الإطار البسيط عن المرأة أحبولة الشيطان أو صوت الأمل الخافت ، على حين كان لهيب الجنس الذى أشعله الشيطان فى فاوست جوته مضاءً بشرارة إلهية ، والعاطفة التى ساقته إلى الشر واليأس تقوده إلى المرأة التى ستهديه إلى السماء . فمأساة مارجريت بالنسبة لفاوست غواية وهداية ، عذاب الشهوة التى لم تشبع ، وفرحة الخلاص التى ستتحقق ، وهذه الطبيعة المزدوجة فى

١ - السابق نفسه : ص ١٥٢ ، وبعد ذلك وحين عاد بول فاليرى إلى حكاية فاوست يؤكد هذا المعنى ، خاصة فى مشهد النهاية ، الذى يصيح فيه التلميذ مناشداً لوست التى أحبها أن تعود ، ولما لم تعد يردد " ها أنت تردىنى إلى الشيطان " انظر فاوست كما أراه ص ١٦٢ .

التجربة التي يواجهها فاوست تقابل طبيعته المزدوجة التي تتصارع فيها نفسان تتشبث إحداهما بالأرض وتتطلع الأخرى إلى السماء ، وبهذه الكيفية يؤدي نقاء الحب ومعه جنباً إلى جنب نشوة الجنس دورهما في تعضيد موقف فاوست في مواجهة الشيطان .^(١)

وقد أثر بكثير أن يأخذ الكأس الغربي ويصب فيه خمرأً جديداً كما يقول ، ومن أجل ذلك احتفظت المرأة في المسرحية بكثير من التفاصيل الواردة في الدراما الغربية المستمدة أساساً من التراث الغربي المسيحي ، فهي أحبولة الشيطان نعرف ذلك حتى قبل أن نرى الشيطان حقيقة في المسرحية ، ذلك أن موقف بارسلز حين يغريه بالمرأة يؤكد سبق الشيطان إليه وتحويله عن طريق العلم والمعرفة الذي اختاره مع صديقه فاوست لخير البشر في شبابيهما . الأول من أجل الوصول إلى علاج لمرض السرطان إلى ممارسة الجنس مع فتاة أوهمها إنه مقبل على الزواج ، وهو في الحقيقة وجدها فقط "أيمي اللذيذة أيمي الشهية" . وبالجمله فإن بارسلز صار شيطاناً من الإنس بعد أن كفر بالعلم في أحضان أيمي يقول : وجدت في الحياة متعاً أخرى أجدر بإهتمامي وأولى .

^١ - راجع د . عبد الغفار مكاوي البلاد العيد ص ٦٠-٦١-٦٢ . ومقدمة د . مصطفى

ماهر لمسرحية جوته نزوة العاشق مسرحيات عالمية العدد ٢٥ .

ولئن تخلص الشيطان من بارسلز فهو يحاول المحاولة نفسها مع زميله في العمل فاوست، وحين يتعاقد معه يتم التعاقد تحت وطأة الرغبة في مرجريت ، التي تركته لخدمة الدير . بل إن الشيطان يصبر على أن يعترف فاوست بأن مرجريت هي أهم مطلب له في الحياة ، حتى يتم التعاقد ، ويعيدها له من الدير ليفسق بها ، تماماً كما فعل بارسلز مع أيمي .

ومع المرأة يتم التمرد الميتافيزيقي الذي يسعى إليه الشيطان ويعتبره إتماماً لرسالته : كان فاوست قبل أن يلقي الشيطان ومع هروب مارجريت يسأل مجرد تساؤل عن عدل الله ، "يا إلهي أين عدلك وحكمتك" ؟ ولكنه مع الشيطان وفي أحضان مرجريت المزيفة يشك في وجود الله "إن يكن موجوداً فليغفر ، إن كان غير موجود فليفعل ما بدا له "وتتصاعد نغمة التمرد هذه وتبلغ الدرجة القصوى حين يدرك الشيطان ضعفه أمام الفتنة ، وييسر له التمتع بألوان النساء من مختلف بلدان العالم ، إلا الإسكيمو بناء على رغبته. ولقد أدرك فاوست أخيراً أن الشيطان لا يملك إلا النساء ومع ذلك فقد بدا لنا ضعيفاً متهاوياً إذا ما لوح الشيطان له بواحدة منهن ، ولئن بدا ذلك ضعفاً في شخصية فاوست فقد أفاد الكاتب من هذا الضعف لإيضاح فكره تلح على كثير من كتابنا الذين يرتضون بالفكرة الإسلامية حلاً لمشاكلنا الفلسفية، كان الشيطان يعرف مكان الضعف من فاوست وهذا ما يعترف به فاوست نفسه ، ولكنه يقترب من نور

اليقين فى لحظات الضعف هذه ، أو لنقل إن لحظات الضعف هذه تعد
إرهاصاً لتجلى الحقيقة الكبرى فى أفق فاوست المتردى فى الإثم .
ومن أجل ذلك كانت التجربة الإشرافية الأولى ، إن جاز التعبير ، فى
أعقاب حفل صاخب جمع فيه الشيطان لأجل فاوست حسان أوربا
كلهن :

فاوست : : إنى جمعت الأبد كله فى لحظة واحدة .
لوسيفر : متى كان ذلك ؟
فاوست : فى عيد الميلاد . عقب تلك الحفلة الساهرة ، التى
جمعت لى فيها حسان أوربا كلها .
لوسيفر : عقب الحفلة ؟!
فاوست : نعم .
لوسيفر : لقد كنت متعباً ، ولقد تركتك تذهب لتنام .
فاوست : أجل . ذهبت لأنام ، ولكنى لم أنم ، فقامت فاغسلت
وتطهرت ، وشعرت بخفة عجيبة وطمأنينة غامرة
وانشراح عظيم ، فخرجت إلى الشرفة ، وجعلت أنظر
إلى السماء ، وهى مرصعة بالنجوم ، فإذا أنا أبكى ،
وإذا ضوء النجوم يمتزج بدموعى وإذا صوت يتردد

فى كل مكان : الحقيقة الكبرى ، وإذا الحقيقة الكبرى
تشرق على من كل جانب .^(١)

وتكتمل هذه التجربة الإشرافية التى يرى فيها فاوست نور
اليقين مع هيلين ، التى يأتى بها الشيطان متجردة ، وفى كلتا
التجربتين يؤكد باكتير على تلك الفكرة الإسلامية التى نرى فيها
الخير المطلق من جوف ما نراه نحن شراً" ولقد أقرت أيمى بشئ من
هذا القبيل بعد أن اختارت خدمة الله ، حين أوشكت أن تقدم شكراً
لبارسلز الذى قادها إلى هوة الإثم "كنت السبب فى النعمة التى أنعم
الله بها على فأنا شاكرة فضلك" كما سر فاوست حين طعنه بارسلز
الطعنة القاتلة ، لأنه بذلك أسدى خدمة للبشرية أنقذتها من حرب
عالمية ، وتاماماً كما أقر فاوست بلون من الجميل أسداه له الشيطان
الذى زاده إيماناً بالله ، فأقر بأنه ما شهد الحقيقة الكبرى إلا بعد أن
عرفه .

وهذا يؤكد أن باكتير اختار الصورة الغربية للمرأة ، وجاهد
أن يلبسها الفكرة الإسلامية ، وإن كنا مع ذلك لا نقر مثل هذا التحايل
الذى جعل العمل المسرحى يتأرجح بين يدى الكاتب ، فجاء تخلى
فاوست عن الشيطان وتمردة عليه تحت تأثير مرجريت الحقيقية
ضعيفاً باهتاً ، لا يقوى على الإقناع ، ويبدو أن باكتير أحس بمثل هذا

^١ - فاوست الجديد الفصل الثانى . وقد يتساءل القارئ مع ذلك هل أراد باكتير أن
يتابع جوته الذى اتخذ المرأة سبيلاً لمجاهدة الروح من خلال نوازع الصد ؟

الوهن فانطلق فاوست فى ثورته على الشيطان بهذه الكلمات : أيها المغالط الكبير ليست مأساة مرجريت هى كل شئ ، وإنما كشفت لى زيفك وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك حتى الآن وهم فى وهم .

وما يحدث فى ملكوت السماء ليس إلا دعماً لفكرة المرأة حليف الشيطان ، وثمة يدرك يحيى الرسول أن مريم المجدلية التى تطارده "حباله الشيطان" وأن الشيطان يوسوس لها ^(١). ونذكر نحن القراء ذلك حين يدفعها يحيى بعيداً عنه فتقوم الشياطين ويجلسونها ويبعثون فيها العزيمة والمثابرة ^(٢) كما تستقر الفكرة فى أذهاننا حين يحرص الكاتب على استكمال معالم الصورة بأن يوسوس لها فى أذنها أن اتبعيه فاطلبى منه أن يعمدك لعلك تبلغين ما تريد ^(٣) .

وحين بذهب صوب النهر كما أشار عليها الشيطان ، وهى فى حالة من حالات التوحد معه ، يحركها كما يحرك المنوم ضحيته. وفى أثناء ذلك يقف الشيطان مع معاونيه يتהלلون كلما بدا انتصار المجدلية وشيكاً ، ويكتئبون كلما بدا موقف يحيى قوياً لا يتزعزع ^(٤) وللحكيم موقفه الخاص من المرأة ، وليس يعنينا منذ البداية أن نتوقف لنروى

١ - إله إسرائيل ص ٧٤ - ٧٨ .

٢ - إله إسرائيل ص ٧٥ .

٣ - إله إسرائيل ص ٧ .

٤ - إله إسرائيل ص ٧٩ .

ما قيل من تعثر علاقاته بالنساء في فترة مبكرة من حياته بقدر ما يعيننا إيضاح موقفه الفكري في هذه الفترة فقد اعتبرها شيطانة (أى شيطان الفن الذى وقّع معه عقداً شبيهاً بعقد فاوست المعروف : المعرفة مقابل الشباب) ومخلوقاً تافهاً صنعت من ضلع تافه ، ما وجدت إلا لتحشو ثغرات الحياة وتسد فراغ الأيام ، ستخرجه من الجنة كما أخرجت آدم من قبل ، فاحذر أن تقبل جنة وناراً من صنع المرأة ، واحرص كل الحرص على أن تكون سيد نفسك ، وأن تصنع لنفسك جحيماً ونعيماً لا تعرفهما المرأة .. إن جنتك لا ينبغي أن يكون فيها حية ولا تفاح ، فهي جنة هادئة صافية حنة الفكر والتأمل والخلق والإبداع ، وإذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى وانفرطت عقود درها المنظوم وتحطمت تماثيلها المرمرية .. إن الفنان العبقري لا ينبغي له أن يعاشر إلا امرأة من صنع يده ومخلوقات رأسه^(١) ومع ذلك فقد ظلت المرأة محوراً للغالبية العظمى من أعماله ، حتى في هذه الأحاديث والصور القصصية والتمثيلية والحوارية التى يخلو فيها إلى شيطانه ، كانت المرأة تطل من بين السطور مليئة بدماء الحياة أكثر من امتلائها بنظرات الفكر وقيم العقل الخالص ، وهو فى كل هذه

^١ - توفيق الحكيم عهد الشيطان ص ١٦ ولعلك تلاحظ أن الحكيم يتهم المرأة بإخراج آدم من الجنة هنا متابعاً رواية سفر التكوين وللمزيد من التفاصيل حول هذه القضية أرجع إلى د . إبراهيم عبد الرحمن دراسات مقارنة ص ٢٣٤ وما بعدها .

الحالات يقترب منها فى قلق وحذر وتوتر متدرجاً بتلك الأسطورة التى حاكها لنفسه ووقع أسيراً لها ، ونعنى أسطورة عدو المرأة .

وفى إطار فهمنا لموقف الحكيم الداعى إلى عداوة المرأة نستوعب القضية فى مسرحيته ذات الفصل الواحد ، وفى إطار فهمنا لموقف الحكيم عاشق المرأة نقرب من بلقيس فى سليمان الحكيم وفيهما معاً ينسج الحكيم موقفين متناقضين أو هكذا يبدوان للوهلة الأولى ، من خلال الشيطان : فى الموقف الأول ضج الشيطان من المرأة وأصبح فى خطر ، وفى الموقف الثانى لم يقدر الجنى على بلقيس وظل قلبها ملكاً لمن أحبته دون سليمان الحكيم القادر .

حقاً تجاوز الحكيم فكرة المرأة أحبولة الشيطان ، برغم إنها فكرة تؤيدها بعض أعماله الفنية ، ولكنه يدعم عداوته للمرأة بفكرة أخرى تسير فى الاتجاه نفسه ، نرى فيها المرأة خطراً على الشيطان ، ذلك الذى لجأ إلى الفيلسوف (وهو الحكيم بالطبع) وهو فى حجرة مكتبة يجلس بين أكداش الكتب والمجلدات يقرأ ويفكر فى هدوء الليل (العرض التمهيدى التقليدى لفارست) ، ليساعده على إيجاد حل فوري لوقف الحرب الذرية التى تهدد وجوده بانتهاء البشر . إن الفيلسوف يظل عظيماً منتقهاً حتى تدخل زوجه السليطة ، وبهذه الكيفية يهين لنا الحكيم موضوعاً نرى فيه الفيلسوف والشيطان وثالثهما المرأة، بل إنه يشير إلى تلك المفارقة بطريق غير مباشر :

الزوجة : وسنرى من منا الذى سيخضع الآخر : .. لقد قلت منذ لحظة إنك تبصر مالا أستطيع أن أبصر ... خست وكذبت
 إنى أبصر الآن أكثر منك ذلك الشخص الذى معنا فى
 الحجرة .

الفيلسوف : تبصرينه ؟ من هو ؟

الزوجة : هو الشيطان ..

الشيطان : (هامساً) يا للعجب كيف شمت رائحتى ؟!

الفيلسوف : (دهشاً) أترينه الآن معنا ؟ ..

الزوجة : (دون أن تفتن لوجود الشيطان الفعلى) نعم ، ولتكن
 على حذر ، فهو الآن بينى وبينك .. ألا تعلم وأنت
الفيلسوف ذلك المثل الذى يقول : ما اجتمع رجل وامرأة إلا
كان ثالثهما الشيطان .

الشيطان : (همساً للفيلسوف) ليس دائماً إنى هنا الليلة بينكما بمحض
 المصادفة ألا تعلم ؟^(١)

إن الشيطان حين يخرج مهزوما ، وقد خاب أمله فى "حضرة
 الفيلسوف" ، يدرك أن الحرب الذرية التى يخشاها تبدأ فى حجرات

^١ - توفيق الحكيم - المسرح المنوع . الشيطان فى خطر ص ٧٥٥-٧٥٦ . وما خط
 تحته ليس مثلاً وإنما هو حديث رواه البخارى ومسلم كما أورده الإمام الشافعى فى
 مسنده المعروف ببداية المتن أورده الإمام أحمد فى مسنده كذلك ونص الحديث : لا
 يخلون رجل بامرأة ليس منها بسبل فان ثالثهما الشيطان .

المنازل حيث المرأة ، ويعترف الفيلسوف بذلك صراحة "الحرب في حجرتي (مشيرا إلى زوجته وهي التي أعلنتها ، كما يعترف بقلة حيلته حين يطلب من الشيطان أن ينقذه^(١)).

بيد أن بلقيس تصارع الجنى ولا تسلم قلبها إلا لمن تحب ، حتى وإن استخدم الجنى تلك الوسائل التقليدية التي تسقط في أعقابها المرأة . لقد أراد الجنى أن يثبت لسليمان أن العمل والنضال يظفران بمفتاح القلب المغلق أبهر عين من تحب ، ثم أظهر ضعف غريمك لمن تحب^(٢) . وتعددت في المسرحية وسائل الإبهار فثمة الصرح العجيب ، وثمة بساط الريح ، وثمة الحبيب الذي يتحول حجراً ، ولكن الفعل كان بادياً لصلابة موقف بلقيس التي تحذر سليمان الحكيم : حذار الفرق ... ياله من بحر عجاج متلاطم الأمواج ، وحين تحس أنه أرادها امرأة وليست ملكة تقول: وأسفاه كنت أحسبك يا سليمان صديقاً^(٣) . بل إنها لتعلن أن ما يفعله سليمان مستخدماً

^١ - المصدر نفسه ص ٧٥٦-٧٥٧ ويقوم الموقف على ما أسماه الدكتور مندور الغرض الفكري ، حيث يأخذ الحكيم في معالجة النتائج وفقاً لطبيعة نفسه ونظراته إلى الحياة وواضح أن الغرض هنا ماذا يكون من الشيطان لو شهد مشهداً من مشاهد الحياة الزوجية التي تجمع بين فيلسوف عبقرى وامرأة ؟ ارجع إلى د. محمد مندور - مسرح توفيق الحكيم . ص ٤٣ .

^٢ - سليمان الحكيم ص ٨٠ .

^٣ - سليمان الحكيم ٩١ .

الجنى قصد به الإيهام فهي تعرف أصول الإغراء التي يحكيها الجنى فتخاطب سليمان : لماذا تحاول أن تبهر عيني بكل هذه الأعاجيب؟^(١) ولقد نجح الحكيم حقاً حين حمل بلقيس فكرة الحب الذي لا تقوى عليه الخوارق ووسائل الإيهام ، وأقنعنا أن المرأة التي تحب لا سلطان للجنى عليها ولكننا نسأل هل كان سليمان الحكيم نفسه ، وهو راضخ للجنى ، يعلم أنه لا سبيل لنجاحه ؟ خاصة وقد سمعناه يقول له بعد أن أطلق له حرية العفل دعنى أبصر إلى أى مدى يقف سلطانك مكتوف اليدين^(٢) .

وتقوم صورة المرأة فى دموع إبليس على علاقة وثيقة تربطها بالشيطان أساسها الجنس ، وتكاد عصماء تعلن عن رأى الكاتب صراحة حين تصف علاقتها بإبليس بأنها أقوى ألوان الحب ، الحب الذى يمتزج بالكراهية ، والاستسلام الذى يختلط بالتمرد ، الرضا الذى ينتهى بالندم .^(٣) كما يؤكد الشيطان هذا الإعلان بدعوته لأعدائه "مدوا لى أنزعكم وأيديكم .. تعالوا حولى .. دعونى أنظر إليها قطعة من اللحم . دعونى أقنعها بلذائذ الجسد ، التى هى خلاصة الحياة دعوها تتعذب كما تعذب الآخرون وكما سيتعذب القادمون"^(٤) .

١- سليمان الحكيم ٩٢ .

٢- سليمان الحكيم ١٠٨ .

٣- دموع إبليس ص ٤٦ . يراجع فى هذا الشأن مقال فاروق خورشيد الحب فى

الكتاب السعوى بين البشر والجن - مجلة النوحه - نونيو ١٩٧٦ .

٤- دموع إبليس ص ٢٩ .

وتؤكد أحداث المسرحية مثل هذا الإعلان وذلك حين نرى عصماء وهي تصل إلى درجة من الثبات والقوة والعفة حتى إذا لَوَّح الشيطان بالجنس استسلمت دون كبير عناء ، ويمكن أن نقرأ قولها للشيطان الذي يريد أن ينال منها فتبدى قدراً من العفة والقوة : أنت تتحدث عن أشياء لا أعياها ولا أدركها أى مأساة لنا أيها السيد؟ .. يبدو لى أنك تصورت نفسك أمام فتاة غر ، لا تعرف شيئاً عن الحياة ، ولم تلق أحداً من الرجال ، كانت تعيش فى عالم من الأحلام والآراء ، وأنها حينما رأتك فقدت كل إراداتها ، وأصبحت تبحث فى شخصك عن رجلها "وهو قول يحرص الكاتب على تقديمه بهذه الطريقة التى يلح فيها على استيفاء الفكرة من كل الوجوه فهو حاضر فيه ينوب عن صاحبه فى حكاية مايدور فى خلجاتها .

وبعد ذلك تسقط القديسة بين ذراعى الشيطان ، الذى بدا لها فى فحولة الرجال وسيما ، مستقيماً، رافع الرأس ، فيه حياء ، يتحدث فى صوت مؤثر خفيض فى ثياب ولى الله :

ولى الله (الشيطان) : أنا ضعف البشرية كلها .. أنا الآن الحب .

عصماء : (مستسلمة) لم أكن أعرف أن الحب عذب هكذا .

ولى الله : (فى مناجاه) ألم تكونى تعرفين أنه غالب لا يقاوم؟

عصماء : (وقد أصبح فى صبحها تعبير عن السعادة) كنت أتوقعه

وأتمناه وأفر منه .

ولى الله : ماذا نفعل إذن ؟

عصماء : لست أدري .

ولى الله : هل تفكرين فى؟

عصماء : لست أستطيع أن أفكر .. بل لا أريد أن أفكر ، اسكت ولا تتكلم (تضع يدها على شفتيه)

ولى الله : (يضمها إليه بشدة)

عصماء : نعم ... هذا هو الحب .^(١)

ويغلب على ظننا أن اتخاذ الشيطان من الجنس سبيلا لإسقاط قديسة هو السبيل الوحيد للاقتناع باستسلام عصماء المفاجئ للشيطان ، حيث جاء هذا الاستسلام سريعا وواضحا ، حيث يدل على سقوط المرأة بين يدي الشيطان عن طريق الجنس الذى يوهم بأنه حب حقيقى .

ولكن ثمة سؤال يلح على القارئ ، وهو بصدد تمحيص دور المرأة باعتبارها شريكا فى عمل يضطلع به الشيطان ، وهو هل سقطت عصماء بين يدي الشيطان فى هذه المسرحية باعتبارها "قديسة" نذرت نفسها للفضيلة ، وعاشت بين الناس أملا ورجاء ، توزع على المحتاجين مالها ، وعلى البائسين ابتسامها ، ومن أجل ذلك خفَّ الشيطان إليها ، وفكر فى أن يتخلص منها باعتبارها عدوا لرسالته فيكون مجيئه هنا امتدادا لمجيئه فى الجنة ومتسقا مع رسالته التى سخر نفسه لها ، منذ أتى آدم وحواء ليضلها وهما يعيشان

^١ - دموع إيليس ٢٢-٢٣ .

عيشة رغداء فى عالم سرمدى . ؟ وثمة سؤال ثان : هل سقطت عصماء لكى يثبت لنا الكاتب أن الإنسان الذى يخطئ هو ذلك الإنسان الذى يعيش بعيداً عن الذنوب ، فتكون عصماء رمزاً للإنسان عامة ، وليست رمزاً للمرأة خاصة ؟ وهل يمكن للقارئ أن يفهم ذلك إذا سمع الأب يقول فى المسرحية مستخرجاً من علاقة ابنته بالشيطان حكمة : "يجب أن نخطئ لنكون بشراً ، ويجب أن نكون بشراً لنعيش فى هذا العالم وننفعه ، يجب أن نجاور الرذيلة ولا نترفع عنها ، لأننا لو احتقرناها ، وتعالينا عليها انتقمتم لنفسها أقبح انتقام .^(١)

هل يتيقن القارئ من صدق هذه المقولة التى ينطوى عليها السؤال والتى تساير روح الفكرة الإسلامية عن الشر ، إذا رأينا الأب مرة ثانية ، وبعد أن سقطت عصماء ، يحاول أن ينبه ابنها من الشيطان ، وقد حمل رسالتها ، ألا يكرر المأساة معتقداً كأمه أن الفضيلة المطلقة يمكن أن تجد لها مكاناً على الأرض : "هذه هى الكارثة إذ لابد أن تفهم فقد رفضت ابنتى القديسة أن تفهم فاستطاع الشيطان فى صورة إنسان جميل الطلعة ، ذكى العقل ، معسول العبارة أن يغدر بها .^(٢)

ثم يبقى لنا أن نسأل كذلك هل تكون عصماء من أجل هذا كله رمزاً للإنسان كذلك ، بعيداً عن خصوصية المرأة إذا أصر الأب بعد

^١ - دموع إبليس ص ٧٣ . وراجع التمهيد .

^٢ - دموع إبليس ص ٧٤ .

ذلك مباشرة على أن يجرد القصة من خصوصيتها بالنسبة لعصماء ،
لتصبح على لسانه شيئاً من التاريخ ، الذى يؤثر فينا ونحن نجهله" لا
يهم يا سيدى أن تعرف قصتى ، ولا يقدم فى الأمر كثيراً أو قليلاً أن
تعرف ابنتى ، فالتاريخ الذى يؤثر فينا هو التاريخ الذى نجهله .^(١)
ولا تلبث مثل هذه الأفكار أن تفصح عن حقيقتها وسط دوامة
من الأفكار الجزئية المتناثرة ، لتعرف أن الشيطان نفسه عرف قيمة
ما حين أغوى عصماء فأحس بالندم ، ربما لأول مرة ، وهنا يضيف
الكاتب إلى الفكرة التقليدية عن غواية الشيطان عن طريق المرأة
إحساس الشيطان بالمعاناة وتمرده على قدره بعد أن ذاق الحب
مختلطاً بالجنس مع عصماء . فهو يعانى ألماً لعجزه عن معاودة تلك
المتعة التى لم يعرفها لا هو ولا واحد من أتباعه من قبل ، ثم إن هذه
المعاناة تطلعه أيضاً للمرة الأولى على حقيقة طرده من رحمة الله
واستئثار الإنسان بمثل هذه المتعة من دونه ، ولذلك يعترف الشيطان
لعصماء بأن الطرد من رحمة الله أن يُحرم منها :

^١ - دموع إبليس ص ٧٤ . فسر الدكتور لويس عوض شخصية عصماء فى إطار
مسرح الكرامات والمعجزات فهو يرى أن عصماء قد بدأت حياتها على غرار مريم
العذراء ، ثم هو يفترض كى يستكمل وجهة نظره أن المؤلف قد بنى انتحار الشخصية
على ما جاء فى سورة مريم "قالت ياليتنى مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً" لأنه يستنبط
أن مريم إذ قالت هذا كانت تفكر فى الانتحار ، وهو زعم تكذبه أحداث المسرحية
والقراءة الفاحصة لها ، تلك القراءة التى تدلنا على إنسان سقط حين تصور نفسه ملاكاً
، وعلى شيطان عرف الندم حين عرف جزءاً من النعيم الذى يعيش فيه الإنسان
مستحقاً تفضيل الله له على غيره من مخلوقاته . ارجع إلى رد الأستاذ نبيل الألفى على
هذا التفسير فى كتابة من عالم المسرح ص ٢٣ وما بعدها .

الشيطان : (مقترباً منها) أنت تعرفين أنتى طردت من رحمة الله ، لكن لم أكن أندم على هذه القسمة ، حتى بادلتنى الحب فترة مرت كلمح البصر ، ثم حرمت حبك ، فعرفت أن طردى من رحمة الله هو حرمانى الحب ، لا أجد من يحبنى ، ولا أجد من أحبه ، فأنا فى عالم الكراهية والحقد ، ولكننى أجبتك فكيف حدث هذا ؟ لقد جئت لك فى صورة إنسان لأضلك وأخرجك من دنيا الفضيلة ولأهبط بك من سمائها ، فوقعت فى حبك . (١)

١ - دموع إبليس ص ٥٧ وانظر د . الحجاجي : الأسطورة فى المسرح المعاصر ص ٥٣٢ - ٥٣٣ وقد شاعت فى تراثنا فكرة إبليس الباكي النادم ، فهو يبكى ندماً فى رواية القرطبي عن الرسول فى قوله "إذا قرأ ابن آدم السجدة فسجد اعتزل الشيطان يبكى ويقول ياويلتى : أمر ابن آدم بالسجود فله الجنة ، وأمرت بالسجود فأبيت فلى النار . وهو يبكى حسرة وكيداً . فى رواية الطبرى عن أول ابتداء كيد الإنسان حيث قيل إنه ناح على آدم وحواء فقالاً له ما يبكيك ، قال أبكى عليكما تموتان فتفارقان ما أنتما فيه من النعمة والكرامة ، فكانت بداية الوسوسة والعصيان . وقد عاد على محمود طه إلى فكرة دموع إبليس فى قصيدته ذات النزعة الدرامية امرأة وشيطان وفيها يأنف الشيطان مع امرأة لعوب :

وراهـا فتـنـدت عـينـهـا .. رحمة فاحتال يخفى من بكاهـا
وبكى الشيطان لامرأة .. أبكى الشيطان لما أن رآها
أنظر ديوان على محمود طه الشوق العائد ٥٨٢ - ٥٩٢ .

ولنا أن نشير إلى أن الكاتب يقدم لنا الشيطان نادماً وليس تائباً لأنه ، شأنه في ذلك شأن جل كتابنا ، يلتزمون بما أسميناه القسر المطلق للواجب الدينى .

أما تيمور فيرفض رفضاً تاماً فكرة المرأة "بريد الخطيئة المأمون" وفي هذا السياق يقدم عنها دفاعاً يسوقه كبير الشياطين فى معرض السخرية من تابعه سبائك ، الذى يدل بأنه استطاع عن طريق المرأة أن يجعل زعيم إصلاح فى الأرض يهوى فى الإثم . وثمة بطعن كبير للشياطين فى مجهود سبائك مستنداً إلى أن زعيم الإصلاح سقط دسرياً لملايسات حياته وما تعقد لديه من نزوات جنسية كامنه فى صدره . ومعنى ذلك أن دور الشيطان فى استخدام المرأة محدود فهو لم يفعل سوى إنه "أيقظ فى هذا الآدمى نوازعه المستكنه"^(١) .

وكان جديراً بتيمور ، والأمر كذلك ، إلا يجرى الحوار التالى بين القطب الأكبر للشياطين وسبائك ، حتى لا تختل الفكرة بين يدي القارئ .

سبائك : كان هدفى الأول منذ حلت الأرض ، ووقع بصرى على رجل أن أدفعه إلى اقتراف الموبقات الثلاث : الكذب

^١ - اشطر من إبليس ١٦ .

والسرقة والقتل وقد جهدت فى سبيل ذلك ما جهدت ، ولقيت
من العنت ما لقيت وكدت أخفق فيما إليه هدفت لو ..

القطب : ماذا ؟

سبائك : لو لا أن استعنت أخيراً بحكمته العظمى يا مولاي ، وهى
أن الأنثى يريد الخطيئة المأمون .

القطب : لم تكن حكمتى أنا وحدى ، بل هى حكمة الأزل منذ كان
خروج آدم من جنة الخلد .^(١)

فمثل هذا الحوار من شأنه أن يقوض دعائم الأفكار التى بنى
عليها تيمور عمله المسرحى ، داعياً إلى أن الإنسان قادر على الكيد
للشيطان ودحره ، وأن المرأة بريئة من كونها أداة من أدوات
الشيطان باعتبارها امرأة ، وأنها تقف على قدم المساواة مع الرجل
فى مواجهة هذا الشيطان والحوار التالى يؤكد الفكرة ويدعم عمل
تيمور المسرحى :

أزاهير : لقد أتت أزاهير أمراً منكراً .

زبرجد : لم يكن لك يد فيما فعلت .

أزاهير : كيف ذلك ؟

زبرجد : إن ما فعلته من عمل الشيطان .

(قرنفل يقدم)

^١ - أشر من إبليس ١٣ . ولاحظ كيف يردد القطب اتهام حواء فى خروج آدم من الجنة

قرنفل : أجل من عمل الشيطان . نعوذ بك يارب من الشيطان الرجيم .

أزاهير : ما شأن الشيطان فيما فعلت ؟ أنا التي ضربت بالسيف .

زبرجد : إن الشيطان هو الذى يحرك يدك .

أزاهير : أين هو الشيطان ؟ ومن يكون ؟

قرنفل : (فى تخوف) إنه كائن غير منظور يحيط بنا أينما

نكون، ويكيد لنا دون أن نراه ويدفعنا إلى اقتراف المنكرات ؛ إنه عدونا اللدود .

أزاهير : ما أقطع الشيطان ! أترانى قد وقعت فى حباله .

زبرجد : كل منا فريسة الشيطان ، إن حياتنا صراع مرير معه.

أزاهير : ترى لمن تكون الغلبة ؟

زبرجد : هذا أمر لا يعلمه إلا الله^(١).

بيد أن الشياطين وإن كانوا على غير يقين من اتخاذ المرأة بريدا للخطيئة ، فقد أمسوا أيضا على غير يقين من أنها ستكون فاتحة لعالم من الخير المطلق فى الأرض ، ولذلك يختلفون على اتهامها فى فشل المهمة مما يدعم الفكرة السابقة عن طريق معاكس :

١- أشطر من إبليس ١١٦ . ويلق الدكتور الحجاجى على هذا الحوار فىرى أن الإنسان انتصر على الشيطان ومع ذلك فهو مازال يرد إليه أسباب الشر ويذكره على أنه سبب المصائب فقد سكرت أزاهير وأمسكت بسيف زبرجد فأصابته فوصف عملها على أنه عمل الشيطان ، بينما كانت الشياطين فى إجازة من إغواء البشر مدتها ثمانية عشر عاما هى عمرها انظر ص ٢٧٠ الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر .

أرقط : اللوم واقع عليها أيها الزعيم ، إنها المكر المجسم والخبيث المصور؛ هي التي رضيت أن تبرح القصر معه.

بزعبول : ولكنه هو الذى دبر المكيدة ومهد الطريق .

أرقط : (صائحا) لو لم تكن هي على استعداد طبيعي لاستقبال هذا الباعث لما استطاع هو أن ينال مأربه .

بزعبول : (صائحا) قلت لك إنه المجرم الأول .

أرقط : (صائحا) بل هي جرثومة المفاسد وأسُّ المكاييد .

بزعبول : (في صيحة عاصفة) بل هو .. هو

أرقط : بل هي هي :^(١)

وهذا الخلاف لا شك أن الكاتب قد أراد به أن يجعلنا على بينة من أن إلقاء تبعة الخطيئة على أي من الجنسين خروج عن الجادة ، والأحرى أنهما معا يحملان أسباب السعادة ، وأنهما معا كثيرا ما يتخذان الشيطان ذريعة يستران بها نقيصتهما .

^١ - أنظر عن إبليس ص ١١٧ .

الفصل الرابع
الشيطان إنسانا

عرف الإنسان أنه شيطان نفسه ، حتى في تلك العصور المتقدمة التي كانت الأرواح فيها صوراً يمكن أن تستقر في أيدي السحرة ، كما يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل ، ولم يكن من الغريب حينذاك تصور الشيطان ، أو إبليس على أنه شخصية أخرى غير الإنسان ، وإن لازمت كل إنسان ، حتى إذا كنا في العصر الحديث أمكن النظر في بعض الحالات إلى إبليس على أنه غير منفصل عنا ، وبذلك تلاشت الصورة التقليدية المستقلة لشخص إبليس ، وصار الصراع الذي كان يُتصور قديماً بين الإنسان وإبليس يتمثل بين الإنسان ونفسه^(١) . وهذا الذي يعرض له الدكتور عز الدين له أصوله في تراثنا الديني ، وما نتج عنه من تراث شعبي ، ويكفي الآن أن نشير إلى أن شياطين الإنس والقرين كما ورد ذكرهما في القرآن الكريم عبّر عنهما التراث^(٢) .

إن كاتباً مثل ابن شهيد يسخر من فكرة شياطين الشعراء ، ويرى أن الشاعر هو الشيطان نفسه ، ففي رسالته "التوابع والزوابع" يقابل الجنى المدعو زهير بن نمير من قبيلة أشجع ، والمعروف أن ابن شهيد كان من قبيلة أشجع العربية ، كما كان شعر الجن الذي ينتصر له ابن شهيد في رسالته شعره هو ، لم يجد له من يقدره في

١- د. عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ص ١٣٩ .

٢- ارجع إلى التمهيد .

عالم البشر ^(١). وقد التقط شوقي فى بداية عهد كاتبنا بالدراما، تلك الفكرة عن التابع الجنى الذى يصاحب الشاعر ، فقدم لنا قيس بن الملوح وقد ألمّ به عرض غريب يملى عليه ما اضطرب من سلوكه وقوله ، فهو تابع لا يتخصص فى الشعر فقط كما تعرفه . ويفصح شوقي عن تمثله المبكر لفكرة تشخيص الشيطان ، والحديث عنه على أنه مستوى من مستويات النفس الإنسانية ، وذلك حين يخاطب قيس شيطانه ، إذ تبدى له ، وهو منكب على قبر ليلى :

كنت قرين السوء لى وكنت شر من فضح
لولاك ما بحت بما خدش ليلى أو جرح ^(٢)

وتؤكد القراءة المتأنية لمجنون ليلى أن الشيطان الذى يتراءى لقيس لم يكن شيئاً خارجاً عن ذاته ، بل كان هو نفسه . وكان قيس نفسه على وعى بحقيقة أن هذا الشيطان ليس سوى ذاته، فهو يقول له : أنت وجدانى ^(٣) ويقول له إذا أراد أن يخاطبه : لبيك قيس ^(٤) .

وإذا كان تراثنا يغذى لدى كاتبنا فكرة تشخيص الشيطان فلا بد أن هذا الكاتب قد لاحظ أن هذه الفكرة تظهر على استحياء فى النماذج المسرحية التى يحتذىها فى الأدب الغربى وتبدو هذه النماذج

١- راجع ابن بسام : الذخيرة ، المجلد الأول ، تحقيق : بطرس البستاني وملحق به رسالة التوابع والزوابع لأبى عامر أحمد ابن شهيد .

٢ - شوقي مجنون ليلى ص ١٢٨ .

٣- مجنون ليلى ص ٩٢ .

٤- مجنون ليلى ص ٩٢ .

متأثرة بالتراث الشرقى والإسلامى ، وبخاصة لدى جوته ، ومعبرة عن فكرة دينية تجد صداها فى التراث الشعبى العالمى كما نرى عندما مارلو ، ومعبرة عن ثورة العقل الغربى الحديث على التراث الدينى المسيحى تلك الثورة التى التقت مع الفكرة الإسلامية عن الشيطان كما لاحظ الأستاذ العقاد ، ذلك ما يبدو لقارئ بول فاليرى ويوجين أونيل وتوماس مان .

فعند جوته يخاطب الرب إبليس فى الفاتحة فيقول : إني رأيت الإنسان سرعان ما تخمد همته ، وتفتر عزمته ويخلد إلى الدعة والراحة ولهذا أرسلت وراءه قريناً يستفزه ، ويستثيره ولا ينفك يعمل ويدأب كعادة الشياطين^(١) كما يعلن فاوست لإبليس فى المسرحية نفسها أن جسده يسكنه روحان مشاربهما متباينة تحاول كل واحدة أن تبين عن الأخرى : الأولى دنيوية ، والثانية طامحة تلمح تحلق فى السماء . وقد أوشك الدكتور طه حسين فى مقدمته لترجمة محمد عوض محمد أن يفصح عن شئ من هذا القبيل ، حين قرر أن جوته كان ممثلاً أصدق تمثيل فى ضعف فاوست وقوته ، وضعف مرجريت وقوتها ، كما أنك تجده ممثلاً أصدق تمثيل تمرّد الشيطان وكبريائه^(٢) .

١ - فاوست جوتة ترجمة محمد عوض محمد ص ٥ .

٢ - المصدر نفسه ص ٣٦ والمقدمة .

وقبل جوتّه كان مارلو قد حمل الشيطان الكثير من طبيعة الإنسان ، فقد كانت القوة الخيرة والقوة الشريرة المصطرعتان في هذه المسرحية قوتين إنسانيتين في جوهرهما وفي كثير من مظاهرها^(١) .

وكانت فكرة الخطايا السبع التي أثبتّها مارلو في هذه المسرحية فيما يرى عز الدين إسماعيل حرباً مستمرة داخل الإنسان أكثر مما هي خارجة^(٢) أما بول فاليري فقد رأى أن الشيطان هو أعماق الإنسان المليئة بالشور حين يمسك الشيطان بالفتاة لوست لكي تنتظر في مقلتيه :

لوست : حذار .. لا تعذبها .. ماذا أريتها في مقلتيك ؟
 ميفيستوفليس : شيء بسيط جداً ... أعماق أعماق تفكيرها .
 فاوست : آه .. يا الله (تسقط على كرسى)
 فاوست : أشت (تقفل فمها)
 لوست : (مرتعشة) أظنني رأيت شيئاً من الجحيم^(٣) .

١ - فاوست مارلو المنظر الأول من الفصل الأول ، والمنظر الأول والثاني من الفصل الثاني وارجع الى د . عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان ص ١٥٦ - ١٥٧ .
 ٢ - د . عز الدين إسماعيل ص ٤١ .
 ٣ - بول فاليري فاوست أراه ص ٧٢ .

وحيث تسأل لوست أستاذها فاوست في نفس المسرحية عن الشيطان يجيبها . أنت نفسك مثلاً لكي يضيغ أحد المارة يمشى وراءك ويشم نكهة عطرك إنه هو ... لوست إنه أنت نفسك^(١) .

أما كتابنا فقد راقى لهم فكرة الإنسان الشيطان تعبيراً عن التراث وتصوره لشياطين الإنس من لحم ودم ، والقرين شيطاناً يلزم الإنسان ، وفي هذه الحدود قدموا رؤاهم المختلفة التي يلح فيها القارئ تقديم الإنسان والشيطان مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، كما فعل أبو حديد في عبد الشيطان ، والحكيم في سليمان الحكيم ، وتقديم الشيطان إنساناً من لحم ودم ومعه الشيطان في صورته التقليدية في آن واحد ، كما فعل علي أحمد باكثير في فاوست الجديد ، وفاروق خورشيد في أيوب ، وينفرد باكثير في ثلاثية "إله إسرائيل" بتقديم اليهود شياطين من الإنس في إطار فكرته السياسية ، وتضطرب الرؤية عند فتحى رضوان فتجمع بين هذه الاتجاهات في غير وضوح فكري، ويعارض تيمور الفكرة في سياق رفضه للاعتقاد في قدرة الشيطان على الحركة داخل الإنسان .

في مسرحية عبد الشيطان وحيث نقابل الشيطان للمرة الأولى نلمح تأكيد "أبو حديد" على استقلال شخصية طوبوز عن أهرمن ، وآية ذلك أن كل ما يدور بينهما من حوار يمضي في هذا الإطار الذي نرى فيه طوبوز الإنسان الذي قرر الانتحار بعد أن رأى فتاته

^١ - فاوست كما أراه ص ٥٠ .

على وشك الزواج من صديق غر أحمق ، وأهرمن الشيطان الذى
يحرص الكاتب على تقديمه من خلال ملامح تراثية وأخرى تذكرنا
بفاوست جوته . فهو من جهة يستطيع أن يتلبس صورة رجل غريب
المنظر، يعرج فى مشيته ، عليه ملابس سوداء ، وهو من جهة ثانية
يتجسس ، ومن أجل ذلك يستطيع فى يسر أن يخبر طوبوز بقصته
كاملة ، وقد كان يحسب أنها سر لا يعرفه سواه .

ونستطيع أن نقرأ المشهد التالى من عبد الشيطان ثم نلاحظ
التماثل مع مشهد آخر من فاوست جوته ، والمشهدان معاً نفهم منهما
استقلال شخصية الشيطان عن الإنسان لدى الكاتبين :
طوبوز : كنت تتسمع من الخارج ؟

الشخص : لا تغضب . إني رجل غريب الأطوار حقاً ، هذا
طبعى فلا تؤاخذنى أحب أن أسير على المنازل وفى
الطرق ، وكلما سمعت صوتاً حزيناً أسرعت نحوه ..
الأحزان تجذبني .

طوبوز : أرجوك إن وقتى
الشخص : (مقاطعاً) ثمين .. ومع ذلك فقد رأيتك ترفع المسدس
إلى رأسك .

طوبوز : أوه . هذا كثير . أنت تتجسس .
الشخص : أعذر لك ، ولكن المصادفة ساقطتى إليك . ومن يدري؟

لعلها مصادفة سعيدة . إني أعرفك وإن لم تعرفني^(١) .

والمشهد السابق عند "أبو حديد" صدى للمشهد الآتى عند جوته :

إيليس : برغم هذا كله ، فما الموت بمرغوب فيه ولا محبوب .

فاوست : أجل لعمرى وسعيد جداً ذلك المحارب الذى يتجرع

كأس المنون وسط أعلام النصر فيعقد الموت على

جبينه إكليلاً من الغار مخضباً بالدماء .

.....

إيليس : على أنه فى تلك الليلة نفسها أراد أحد الناس الانتحار بالسّم

ثم أبى أن يتجرع الكأس .

فاوست : أراك ولوعاً بالتجسس .

إيليس : أنا محيط بكثير من الأمور علماً ، وإن لم أكن

عليما بكل شئ^(٢)

ومع وضوح استقلال شخصية الشيطان عن الإنسان حتى هذا

القدر من مسرحية عبد الشيطان ، فقد فهم الدكتور الحجاجى أن "أبو

حديد" شخص الشيطان ، فهو يدخل منزل طوبوز فى صورة إنسان

عادى وبطريقة عادية ، فعندما دخل حجرته وسأله عما يريد طلب

السماح له بالجلوس ، لأنه متعب ، فيجلس دون انتظار للإذن ، وفى

^١ - عبد الشيطان ص ٢٤ .

^٢ - فاوست جوته ص ٥٣-٥٤ .

طريقة دخوله وجلوسه وحديثه يظهر في صورة القرين ، وهى إحدى الصور الإسلامية الشعبية للشيطان^(١).

وقد ظلت فكرة استقلال شخصية طوبوز عن أهرمن سائدة حتى تم التعاقد بينهما، وبعدها حاول الكاتب تقديم مستويين للنفس الإنسانية كما أشار الدكتور عز الدين إسماعيل . فقد كان طوبوز يفخر بأنه رجل عقى يتناول الأمور فيبحثها بعقله ، قبل أن يقدم عليها ، لكن الشيطان استطاع أن يخمد فيه هذا العقل حيناً ، ويورطه فى حياة حقيرة دنسة ، حتى إذا ما أفاق فى النهاية وجدناه يقول : سأكفر عن ذلك الماضى القدر أواه ! لقد كان ماضياً قدراً" فواضح هنا أن الكاتب يتكلم عن مستويين من النفس الإنسانية ، أحدهما وهو العقل يقف رقيباً محاسباً على ما يريد أن يصنعه القلب . ولو إننا نقلنا هذا التصور إلى الوضع الاصطلاحي لاستخدمنا لفظي التحليل النفسى : الشعور واللاشعور^(٢).

وقد علق الدكتور عز الدين على هذا الموقف من المسرحية ، فرأى أن الكاتب كان ينبغى ألا يظهر الشيطان فى شخصية مستقلة ما

١ - د . أحمد شمس الدين الحجاجى - الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ص ٢٩٦ على أن صورة القرين إسلامية قبل أن تكون شعبية فقد وردت بالتفصيل فى القرآن الكريم .

٢ - د . عز الدين إسماعيل - قضايا الإنسان ص ٢١٤ .

دام هو فى حقيقته ليس إلا تعبيراً عن رغبات ونزوات كامنة فى مستوى معين من نفس طوبوز^(١) .

وقد أقام الدكتور عز الدين رأيه بالنظر فى مسرحية أونيل "أيام بلا نهاية" حيث كان البطل جون لفنج أديباً وبطلا لقصة المسرحية داخل المسرحية ، وكان يعانى من صراع مع ذاته . وكان أونيل قد كتب هذه المسرحية تحت تأثير الفكرة الفاوستية ، فهو يقول : لو صنعت مسرحية فاوست جوته لجعلت إبليس يلبس القناع الشيطاني لوجه فاوست . إن الحقيقة عند جوته فى مجملها ليست هى تماماً بالنسبة لعصرنا . إن إبليس وفاوست شخص واحد . وقد عاد أونيل إلى الفكرة نفسها فى مسرحية "الإله الكبير بروان" فدعا بطله ديون أنطونى جامعاً بين اسم ديونسيوس والقديس أنطونى ومحولاً بطله خلال الصراع فى المسرحية من إنسان إلى شيطان ومن شيطان إلى إنسان^(٢) .

ونتلمس هذا اللون من الصراع فيما يدور من حوار بين طوبوز وأهرمن خاصة فى أوقات الأزمات ولحظات الاختيار ، ففى أعقاب طرده "لأمان" وتهديدها له بالانتقام يدور حديث بين أهرمن

١ - المصدر نفسه ص ٢١٥ .

٢ - المصدر نفسه ص ٢١٣ وارجع إلى بارت كلارك فى ترجمة ليوحين أونيل ص ١٧٥ - ١٧٦ .

وطوبوز ، وهو أقرب ما يكون إلى حديث الإنسان إلى نفسه ، أو إذا
شئنا الدقة إلى هذا الجانب الشيطاني منها :

أهرمن : ماذا ؟ أهكذا سريعاً ؟ تغضب بهذه السرعة ؟

طوبوز : (بحزن) دعنى .

أهرمن : هكذا تتردد بسرعة ؟! تقوم وراءها تناديه .

طوبوز : أحس بألم . أحس بحزن شديد .

أهرمن : من أجل هذه ؟ إذا كنت تسرف فى عواطفك هكذا

لن تقدر على مقابلة الحياة .

طوبوز : (يضع رأسه على يده) رأسى يتحطم .

أهرمن : هكذا من موقف واحد ؟ (يضحك بسخرية)هذه

الكأس تفيدك . تذهب كل مابك . اشرب يا عزيزى .

فى صحتك (يشرب طوبوز متردداً) تبسم للحياة

(يمسح

على رأسه بعطف) هكذا الحياة .

طوبوز : (يضع الكأس بعد أن شرب) مسكينة هذه المرأة(بعد

برهة قصيرة يتغير مظهره ويعلوه البشر والضحك)

مع ذلك فالحياة هكذا الحق معك: يجب علينا عدم

التأثر إلى هذا الحد ، ماذا كانت تريد منى هذه
الماجنة؟^(١)

ويؤكد الكاتب فكرة الصراع النفسى بحيث يمثل الشيطان
الجانب الآخر من نفس طوبوز حين نعرف أن أهم من على دراية
بكثير من تفاصيل هذه العلاقة ، كما يبدو من بقية الحوار ، فهو
يعرف أن أمان هى التى أحاطت طوبوز بشباكها ، وهو يذكر طوبوز
بالمرة الأولى التى أهداها فيها عقداً من اللؤلؤ، وبالمرة الثانية حيث
أعطاهما عقداً من الماس ، وهو يعرف الكثير عن زوجها الديوث الذى
صار على أثر هذه العلاقة من كبار رجال البورصة . وهى أمور
تؤكد كلها أن طوبوز فى أمثال هذه المواقف يحدث شيطانه الذى
يطلع على أسرارها ، بل إن "أمان" فى نهاية مشاجرتة معه تخاطبه
قائلة : أيها الشيطان .^(٢)

وفى موقف آخر تبدو ثريا أملاً لطوبوز ، ولكن الشيطان الذى
يسكن داخله بموجب عقد ، يراها غير جديرة بمثل هذا الاهتمام ، بل
إنه يشكك طوبوز فى أن عاطفته تجاهها لا تخرج عن مجرد كونها

^١ - عبد الشيطان ص ٨١ - ٨٢ . ويلاحظ التوجيه المسرحى فى حديث طوبوز
الآخر .

^٢ - عبد الشيطان ص ٨١ .

رغبة جنسية ، وأنها ما كانت لتصله لو لم يكن "طوبوز الحاكم العام" الذى يستطيع أن يهب ويعطى بغير حدود .

طوبوز : لا. ليس من حقك . لا تملك أن تسيطر على عاطفتى
أهرمن : (ساخراً) عاطفتك ؟ ليس فى الأمر عاطفة ... الأمر كله رغبة ، وجدت منها مقاومة فتريد أن تنتصر وتفوز .

طوبوز : هذا تفكيرك أنت ، هذا ظنك السيئ
أهرمن : ما الذى جعلها ترضى بك ؟ وتترك الفتى الذى يحبها حقاً ؟ لقد كانت تحبه هى الأخرى ، ولكنك طوبوز باشا ، وهو قدرى المسكين .^(١)

وقبل ذلك وبعد أن تم التعاقد يمسك أهرمن بيد طوبوز ويدور به فى الغرفة راقصاً وهو يغنى طوبوز أهرمن ، أهرمن طوبوز ، ويرد عليه طوبوز بنفس النغمة ، وحين تعود سادى شبحاً فى نهاية المسرحية تطالبه أول ما تطالبه أن يبحث فى نفسه .^(٢)

بيد أن "أبو حديد" لم يكن يستطيع أن يصنع ما صنعه أونيل فى أيام بلا نهاية حين جعل لفنج هو نفسه جون لأنه كان

^١ - عبد الشيطان ص ١١٧ - ١١٨ .

^٢ - عبد الشيطان ص ٥١ - ١٤٦ .

مرتبطاً في نهاية المسرحية بالآيات القرآنية من جهة ، ولأن الشيطان عنده لم يكن مجرد رمز للجانب الشرير في نفس طوبوز بل كان رمزاً للاستعمار كما أفصح الكاتب للدكتور عز الدين إسماعيل في مقابلة خاصة^(١) .

ويبدو الأمر مضطرباً فيما نرى ، ولكن هذا الاضطراب يعود إلى ضعف رؤية الكاتب نفسه الذي أراد أن يقدم لنا إنساناً يبيع نفسه لشيطانه ، ثم أراد في الوقت ذاته أن يخلع على محمد محمود باشا صاحب القبضة الحديدية صفات هذا الإنسان الذي يبيع نفسه للشيطان.

وإذا كانت المسرحية قد كتبت في عام ١٩٢٩ م كما صرح أبو حديد في تصديره لها فلن يقبل القارئ دون مناقشة أن يجعل الكاتب من محمد محمود رمزاً لإنسان باع نفسه للشيطان ، ذلك إنه لم يكن قد تولى الوزارة إلا في ٢٥ يولية ١٩٢٨ ، وهي فترة مبكرة في حياة محمد محمود السياسية

١ - د . عز الدين إسماعيل - قضايا الإنسان ص. ٢٠٠ .

لم يعرف فيها بأنه الرجل الحديدى الذى يتحالف مع الإنجليز^(١) .

ومن جانبنا فإننا إذا تركنا جانباً فكرة أن عبد الشيطان هو محمد محمود باشا وأن أهرمن الشيطان هو المستعمر الإنجليزى ، فسوف تستقيم رؤية الكاتب التى يرمى من خلالها إلى تقديم نوع من الصراع داخل الذات الإنسانية وهذا الأمر يفتح أبواباً من المناقشة - عسى أن تقفل - حول المدى الذى يتوقف لديه دارس الأدب ونقده من أقوال الكتاب وتعليقاتهم على أعمالهم الأدبية فى مختلف أجناس الأدب .

-
- ١ - وزارة محمد محمود الأولى كانت فى ٢٥ يونيو ١٩٢٨م حتى ٢ أكتوبر ١٩٢٩م وتولى فيها منصب رئيس الوزراء ، ووزير الداخلية .
 - الوزارة الثانية ٣٠ ديسمبر ١٩٣٧م - ٢٧ إبريل ١٩٣٨م وتولى فيها منصب رئيس الوزارة ووزير الداخلية .
 - الوزارة الثالثة ٢٧ إبريل ١٩٣٨ - ٢٤ يونيو ١٩٣٨ رئاسة الوزراء ووزير الداخلية .
 - الوزارة الرابعة ٢٤ يونيو ١٩٣٨ - ١٨ أغسطس ١٩٣٩ تولى منصب رئاسة الوزراء فقط أما الوزارات التى اشترك فيها قبل تكوينه للوزارة السابقة فهي وزارة عدلى يكن الثانية ٧ يونيو ١٩٢٦ - ٢١ إبريل ١٩٢٧ كان فيها وزيراً للمواصلات .
 - وزارة عبد الخلق ثروت الثانية ٢٥ إبريل ١٩٢٧ - ١٦ مارس ١٩٢٨ كان فيها وزيراً للمالية .
 - وزارة مصطفى النحاس الأولى ١٦ مارس الى ٢٥ يونيو ١٩٢٨ كان فيها وزيراً للمالية د. يونان لبيب رزق - تاريخ الوزارات المصرية ص ٣٠١ - ٤١٨ .

ونعود فنؤكد اضطراب رؤية الكاتب أيضاً حين نلاحظ أن نهاية المسرحية لم تأت متسقة مع الآية الكريمة التي صدرت بها حرفياً فقد أشارت الآية إلى أن الله تعالى يجعل لمن يشاء عن ذكره قريناً من الشياطين . حقاً التزم الكاتب بأن جعل الشيطان قريناً لطوبوز ولكنه كان يدور بعيداً عن ذات طوبوز في كثير من المواقف، هذا فضلاً على أن طوبوز لم يكن يعاني من أزمة دينية ، فلم يكن يذكر الرحمن ثم عشا عن ذكره ، ولم تكن نهاية الآية من أجل ذلك تتساق مع نهاية المسرحية حين رأينا طوبوز وقد فضحه الشيطان بأن بدا خاتم الشيطان على أجزاء كبيرة من جسمه ، يرجوه أن يعود قليلاً طالباً منه أن يدع المجنون ، متوسلاً إليه أن يعود لسابق صداقته ، معترفاً بأنه خادمه وعبد ، وهي أمور لا تتفق مع قوله تعالى: {حتى إذا جاءنا قال يا ليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس القرين} ^(١)

ومن خلال قضية التكليف يناقش الحكيم فكرة وجود الشيطان روحاً داخل الذات الإنسانية ممثلة للمواهب والعبقرية والقدرة الشريرة ، ويسلك في سبيل ذلك الطريق الرمز البسيط الذي يكشف عن معناه في يسر : فالجسد الإنساني لا يقوم وحده دون روح ، يعلن سليمان الحكيم ذلك حين يحاوره الصياد: ربما كان الحق في جانبك أيها

^١ - سورة آية

للصّيد ، إن الله إذ يمنحنا ذلك الإتياء الكبير وهو جسدنا لا يمنحنا إياه خالياً من الروح .^(١)

ويعود سليمان الحكيم ليؤكد هذا المعنى حتّى يطلب الصّيد منه أن يهبه القمقم بما فيه ، على أن يتحمل عواقب عمله ، إذا أحسن أو أساء "إليك جنى يحمل المواهب والعبقريّة والقدرة إذا أخذته فاحمل آثار فعله ، لن يكون أحد غيرك مسئولاً عن مصيرك إذا أهلكك ، أو أسعدك ، فلا شأن لنا به ولابك ، إذا أفسد في الأرض فأنت المذنب ، وإذا أصلح فأنت المثاب ."^(٢)

ولم يكن الصّيد في هذا الموقف بعيداً عن آدم في كثير من الوجوه ، ولئن كان آدم قد فضل أن يعيش شقيّاً واعياً في الأرض ، على أن يكون سعيداً بلا وعى في الجنّة ، فقد أثر الصّيد الشرف على المصير ، وقبل أن يتحمل عواقب الجنى ، ونتائج أفعاله ، وكان يمكن أن يترك القمقم الذي يعيش فيه الجنى ، ويذهب إلى حال سبيله سعيداً بحياته البسيطة ، التي كان يحياها ، كما كان في مقدور آدم أن يفعل ، ولكنه كما قلنا فضل الشرف على المصير ، أي فضل أن يكلف بهذا الجنى الذي يعيش داخله ، فيتحمّل عواقب عمله إذا أحسن أو أساء ، على أن يذهب بعيداً تاركاً هذه المشكلة ، يقول له سليمان : أمامك الآن شرفك في كفة ومصيرك في كفة ، تخير ، وليس لي

^١ - سليمان الحكيم ص ٣١ .

^٢ - سليمان الحكيم ص ٣٣ .

عليك اعتراض ، ويرد الصياد : اختار الشرف وأمرى إلى الله وإليك ، ويحسن الرد في عين سليمان فيرد : أحسنت أيها الصياد^(١) ولا يبقى للقارئ إلا أن يرد قضية آدم وهى قضية الصياد إلى : خيط واحد هو التكليف ولا يبقى لدى القارئ إلا أن يلحظ كيف عمد الحكيم إلى تقديم هذا الجنى الذى يعيش داخل الإنسان روحاً تمثل المواهب والعبقرية والقدرة الشريرة وهى صفات شيطانية ، كما لا يبقى للقارئ إلا أن يسلم بهذه الصلة إذا قرأ الحوار التالى الذى يطلب فيه الصياد أن يعيش فى كنف سليمان على ألا يستخدم الجنى إلا بوحى وإلهام منه ، ومن أجل عزه وسلطانه يجيبه سليمان : لك ذلك .. ولكن لن أخليك أبداً من تبة أعمال الجنى ، ولو استخدمته بإذنى ومن أجلى، فإن إخفاقه يقع على رأسك أنت ، ونجاحه تثاب عليه أنت . ويجب الصياد فى تسليم : قبلت وليهدنا ربنا أنا والعفريت، طالباً الهداية له واللعفريت معاً ، أى له ولقرينه بالمعنى الإسلامى .

وفى أول تجربة حقيقية يتعرض لها الصياد مع عفريته ، ونعنى تجربة الإتيان بعرش بلقيس ، قبل أن يرد طرف سليمان إليه نقرأ ما يدور من حوار فيه شد وجذب بين الصياد والجنى فنراه وكأنه حديث جرى داخل الذات الإنسانية ، فهو وسوسة أكثر مما هو حوار ، ولذلك يختار له الحكيم أن يبدأ همساً^(٢):

١ - سليمان الحكيم ص ٣٣ .

٢ - سليمان الحكيم ص ٥٨ .

- الجنى : أيها الصياد الأحمق ... لا تقف عثرة في سبيل طموحي .
 الصياد : صه أيها الملعون ... من يوم عرفت أنك لم أعرف الراحة .
 الجنى : إذا نجحت أنا فإنك ستعرف المجد .
 الصياد : أيها الملك أحقاً سأؤخذ بفشله .
 سليمان : وتثاب عن فوزه . أليس هكذا العهد والميثاق ؟
 الجنى : (يكلّم الصياد) غامر !
 الصياد : آه . إنها المغامرة بعينها .
 الجنى : (يلكم الصياد) خاطر !^(١)

ولا نلبيث أن نكون على يقين من أن هذا الهمس يدور بين
 الصياد وشئ داخله ، إذ نرى الكاتب حريصاً بعد ذلك على أن يبدو
 الصياد مفاخرأ بعد نجاح الجنى : هذا شئ بسيط يامولاى فى مقدورنا
 أن نصنع أعجب من ذلك^(٢) . كما يخاطب الجنى بعد بناء الصرح :
 إن عملنا ومجدنا خليقان أن ينطقاً الجماد تسبيحاً بحمدنا^(٣) . بل إن
 الصياد يشير صراحة إلى أنه مع الجنى يكونان كائناً واحداً فيخاطبه
 قائلاً : ألسنا شبه كائن واحد يتحمل أحدهنا تبعات فعل الآخر ، وينتظر
 فى نهاية الأمر عين المصير؟^(٤)

١ - سليمان الحكيم ص ٦٠ .

٢ - المصدر السابق : ص ٦٢ .

٣ - نفسه : ص ٨٤ .

٤ - نفسه : ص ٨٥ .

وفى إطار حديث الإنسان إلى نفسه يمكن أن نقرأ ما يدور من همس بين الصياد والجنى ، فى غير مرة يدور بينهما حوار هامس فى حضور سليمان ، وكأنه غير موجود بالمرّة^(١). وفى موضع آخر يعرف الجنى ما يدور فى خلجات نفس الصياد وسريته من حبه للجارية التى أصبحت لسليمان ، على حين لم يسبق أن أشار الصياد لهذا الحب^(٢). ويحرص الجنى على أن يدفع الصياد إلى شهباء التى تنتظره فى الحديقة ، ولكنه يتراجع على قوة الوسوسة التى تصدر من الجنى : "سليمان ألف زوجة ولن يضيره أن ينزل لك عن واحدة إذا علم إنها هى صاحبتك القديمة التى اشتريتها بثمن اللؤلؤ" . وينقل لنا الصياد إحساساً بهذا الشيطان الذى يتحدث إليه حين يكون رده : "ما أراك صدقت فى شئ مثل هذا أيها الجنى ، الحق أنى أكاد أمزق بين هذا الجذب وذاك ، ترفق بى ودعنى أتنفس ؛إنى فى حاجة إلى الراحة^(٣)".

وقبل نهاية المسرحية يحاول الجنى إقناعه بأن يكون ملكاً على شعب سليمان ، وزوجاً لجبيته الأولى أرملة سليمان ، ولكنه يرفض لأن "الحكمة عادت إلى نفسى" كما يقول ، ثم يصرح بأن الحرب بينه وبين الجنى سجال وأنها إلى نهاية الأجيال .

١ - سليمان الحكيم ص ٧٩ - ٨١ .

٢ - سليمان الحكيم ص ٨٨ - ٨٩ .

٣ - سليمان الحكيم ١١٧ - ١١٨ .

وقد حرص الحكيم ، تأييداً لفكرته ، على أن يظهر الجنى مع الصياد دائماً ، بحيث لا نرى أحدهما إلا فى حضور الآخر ، حتى إنهما حين يطلان على سليمان ، يطلان عليه برأسيهما معاً من خلف الباب^(١) .

ولا يختل هذا الفهم ، بل نزداد يقيناً به ، حين يتحول سليمان هو الآخر إلى تابع للجنى ، يرسم له الخطط ، ويعبر عما يدور فى أعماق نفسه من رغبات كامنة ، لا تقوى على ضبطها الحكمة . كما لا يختل هذا الفهم حين ينفرد الجنى بشهباء ، لكى يطلعها على حقيقة حبها لمنذر ، وهو الأمر الذى تحاول أن تكتمه^(٢) . ذلك أن الجنى فى كل هذه الحالات هو القرين الذى يخالط النفس الإنسانية .

شهباء : لا لا لا أريد ... لا أريد !!

الجنى : بل يجب أن تريدى .

شهباء : اذهب عني يا هذا، أتوسل إليك أن تذهب ، لا ينبغي أن أصغى إليك .

الجنى : بل يجب أن تصغى إليّ ، لأن كلماتي تصب فى نفسك تلك القوة التى تبعث فىك الحياة . ويجب أن تريدى . اطلبى تنالى^(٣) .

١ - سليمان الحكيم ص ١٠٣ .

٢ - المصدر السابق : ص ١١٩ .

٣ - نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها .

وهذا كله دليل على أن الحكيم يقيم الإنسان والشیطان مستويين داخل النفس البشرية انتصر الشيطان داخل سليمان لأنه لم يستطع مقاومته ، وانتصر الإنسان داخل الصياد على الشيطان لأنه استطاع أن يقاومه ، وإن كان ثمة أمل عند الشيطان فهي جولة تعقبها جولات ، ولذا يقول له فى نهاية المسرحية محذراً ومتوعداً : ستجدنى داخل لؤلؤة فى بطن سمكة ، أنا لا أياس منك أبداً^(١) .

ويشير الحكيم فى تعقيبهِ على المسرحية إلى هذا المعنى الذى حاولنا عرضه يقول : " لسنا نطمع وقد منحنا هذا الكيان الأدمى بخيره وشره فى أن نقتل الجنى الذى فىنا بذكائه وعبقريته وطموحه، ولكننا نأمل فى أن نقيم من نفوسنا الخيرة سداً يقف فى وجه إغرائه كلما طغى"^(٢) .

وهذا الذى ذهبنا إليه فى قراءة المسرحية يجعلنا نعيد النظر فيما رده الدكتور رجاء عيد من أن الحكيم فرض الصياد والجنى على المسرحية من غير ضرورة فنية ملحة سوى "ترداد بعض الملاحظ الذهنية ، التى يود المؤلف جمعها ، ويعمد إلى حشدها كلما أتاحت له فرصة ، فإذا لم تتح له هذه الفرصة فإنه يصطنع لها فرصة"^(٣) . ويقدم الدكتور رجاء عيد نموذجاً لتعرض الحكيم

١ - سليمان الحكيم ص ١٥٦ .

٢ - سليمان الحكيم تذييل المسرحية بعنوان تعقيب .

٣ - الدكتور رجاء عيد - دراسات فى أدب توفيق الحكيم ص ٨٢ .

لملاحظات وصفها بأنها واهنة بين العمل والخمول ، والتعادل بين الطموح والاعتدال ، وإن كنا نرى فيما قدمه دليلاً على تعمد الحكيم تقديم الشيطان داخل الإنسان .

ومع ذلك فإننا نتفق إلى حد بعيد مع الدكتور رجاء حين وصف بعض أجزاء المسرحية بالخطابة التي تؤكد القضية صراحة ، وكان اللائق أن نستنبتها من الحركة الدرامية ، وسوف نعود إلى هذه القضية في موضعها من الدراسة^(١) .

١ - المصدر نفسه ص ٨٩ ويرى الدكتور رجاء أن الحكيم يحاول في هذه المسرحية إقامة تليفق تعادل في قضية شائكة أثقلت الفكر الديني عند المسلمين وسواهم ، وهي مدى حرية الإرادة الإنسانية ، فيرى أن هناك تعادلاً بين إرادة الله وإرادة الإنسان كما يتضح في قوله "الحقيقة التي أحب أن تستقر في وضعها الصحيح هي إنني تعادلي أي أن إرادة الإنسان في كفتها تعادلها الإرادة الإلهية في كفة أخرى . ارجع إلى الدكتور رجاء عيد ص ١٥٦ ، وحديث مع الكوكب للحكيم أيضاً ص ٩٢ . ويشير الدكتور رجاء إلى تناقص الحكيم الذي يرجع في المقام الأول فيما نرى إلى كثرة حديثه عن أعماله بمناسبة ودون مناسبة حيث يقول في كتابه التعادلية : إن الإنسان ليس خاضعاً للجبرية فهو قد خلق حراً يتكيف عمله ويتحدد اتجاهه تبعاً لظروف اتصاله بالحياة ومادام الإنسان حر الإرادة ولو بعض الحرية فهو إذن مسئول . ارجع إلى التعادلية للحكيم ص ٣٢ . وربما كانت عبارة الحكيم هذه التي لا يمل من تكرارها في كثير من المناسبات هي التي جعلت د . أحمد عثمان يتهمه بأنه يقدم الإنسان في مسرحياته ضعيفاً لا سلطان له ، إذ إنه ليس حراً مطلق الحرية ، ولا عظمة ترجى له سوى عظمة النضال في سبيل الانتصار في حرب خاسرة . ارجع إلى دكتور أحمد عثمان المصادر الكلاسيكية لمسرح الحكيم ص ١٦٩ .

ويؤيد وعى الحكيم بتقديم الشيطان داخل الإنسان أن الفكرة راقبت له أكثر من مرة مستخدما معطيات التراث لتأكيد لها ، فيورد على لسان الحية فى حواريته "محمد" قولها عنه عليه السلام "إنى لأذكر أمره ، لقد آتاه الملكان وهو صغير بطست من ذهب مملوء ثلجا فأخذاه فشقا بطنه ، واستخرجنا قلبه فشقا فاستخرجنا علقة سوداء فطرحاها ثم غسلنا قلبه وبطنه بذلك الثلج حتى نقياه ، وحين يدهش إبليس لما حدث تؤكد الحية فكرة الحكيم التى نعتها حين تردد أيضا : تلك رسولاك فى كل قلب (١).

ولم يستطع فتحى رضوان أن يفيد من فكرة تشخيص الشيطان ، وأن بدت غائمة وراء سطور مسرحيته ، ولاتشكل أساسا فى بنائها الدرامى وإن كانت تؤكد تفهمه لتصور الشيطان مستوى من مستويات النفس، نلمح ذلك حين تدفع الشياطين حواء لى تراود ابن الشيطان عن نفسها على طريقة قصة مريم المجدالية ، وامتدادها عند أناتول فرانس فى رواية تاييس ، وحينذاك تخاطب حواء الشياطين فى حضور ابن الشيطان ، وحين يعجب من حديثها لغير ظاهر تجيبه "بل أكلم شيطان نفسى (٢) وحين تنهار أمامه

^١ - توفيق الحكيم - محمد ص ٨٧ وانظر ص ٢٣٢-٢٣٥ من المصدر نفسه حيث يعيد الحكيم صياغة الأثر الذى يروى أن الرسول يرى أن لكل إنسان شيطانا وحين يسأل حتى أنت يقول نعم ولكن ربى أعاننى عليه .

^٢ - دموع إبليس ص ٩٤ .

وتستسلم تائبة تطلب منه أن يقبلها تابعا من تابعيه تقاسمه حياة الدعوة إلى الخير ، وتصيح بالشياطين في هذه اللحظة "لقد انتصرت على نفسي (١)".

ويجمع فاروق خورشيد بين الشيطان وصورته التقليدية وشيطان الإنس بل أنه يعمد إلى المطابقة بينهما ، ولا يجد القارئ كبير مشقة لكي يلحظ أن ما يصدر عن "بلدد" صديق أيوب اللود في هذه المسرحية هو ما يصدر عن شيطان ، وذلك حين نسمعه يتهم أيوب بأنه ما أحب الله إلا لأنه أعطاه المال والأولاد والمنزل والزوجة والأصدقاء . والحوار التالي يفصح عن ذلك، وإن كنا نلقت النظر إلى تلك النزعة الصوفية في حديث أيوب ، وصداها الأرضي في حديث الصديقين المخلصين "صوفور" و "اليفاز" وصداها الشيطاني عند بلدد :

أيوب : لهذا أشكره ، ولكن ليس من أجل هذا أحبه .

اليفاز : ولماذا نحب الرب إن لم يكن لكل ما يعطينا من سعادة وهناء
أيوب : ربما أحببته أول الأمر لهذا ... أما الآن فأنا أحبه لأنه الوجود ، لأنه الكل لأنه الحب .

بلدد : (ضاحكا) ولأنه المال والأولاد والزوجة والأصدقاء .

اليفاز : لهذا وذاك .

بلدد : ولأنه الصداقة والرعاية والحب .

^١ - دموع إبليس ص ٩٥ .

صوفى : لكل هذا يحب العبد آلهه .

أيوب : لا .. الحب لا يعرف مبدأ المقايضة ... لا يعرف قانون البيع والشراء لأنه يعطينى أحبه ، فإن لم يعطنى أكرمه ؟ لا . أحب من القلب ، والقلب ينبض بفيض المشاعر واختلاج الوجدان^(١) .

ويفطن القارئ إلى مثل هذه المطابقة إذا قرأ فى سفر أيوب من العهد القديم كلمات الشيطان حين مثل أمام الرب الذى يباهيه بعبده أيوب ، كما يباهى صوفى واليفاز به فى المسرحية لأنه ليس هناك من هو مثله فى الأرض فيرد الشيطان فى حضرة الرب : وهل مجاناً يتقى أيوب الله ، أليس لأنك سيجت حوله وحول بيته ، وحول كل ماله من كل ناحية ، باركت أعمال يديه فانتشرت مواشيه فى الأرض ، ولكن أبسط يدك الآن ومس كل ماله ، فإنه فى وجهك يجدف عليك^(٢) .

فالممتلكات المادية التى تسيج حول حياته ، فى عرف الشيطان فى سفر أيوب وفى عرف بلد فى المسرحية إيضاح كاف لوجود تقواه ويطلب الشيطان كما يطلب بلد أن يزال السياج فتختفى التقوى . والتهمة أن اليسر المادى ليس داعياً لزيادة إيمان أيوب

^١ - أيوب ص ٤٥ .

^٢ - سفر أيوب من العهد القديم الإصحاح الأول ص ٧٩٣ - ٧٩٤

فحسب ، بل هو السبب الجذرى له ، واستئصال الجذر معناه ذبول الزهر .

ونقرأ ما يدور من حوار بين بلد و العبد مادي في غير موضع فلمح وسوسة الشيطان الرجيم .

بلد : أنت اليوم تتحرر من أيوب .. أيوب الذي اشتراك بماله فانتهك إنسانيتك وسخرك في حقله ، ومع أغنامه ، يمتص دمك وعرقك ، أيوب الذي سلبك كيائك ليذوب في كيانه وجعل منك آلة صماء تعمل بلا هدف .

مادي : وأعطاني المأوى والطعام والأمن .

بلد : وسلبك حريتك .

مادي : الحرية ؟

بلد : ألا تعرفها ؟

مادي : بل أعرفها ، ففي بيت أيوب أطعم كما أشاء ، وفي بيت أيوب أتحرر كما أشاء .

بلد : الطعام والحركة هذا كل ما تفهم من الحرية إن أيوب يضربك أليس هذا ما يغضبك ؟ .. ألا تتور ؟

مادي : هو محق إن فعل ، فأيوب سيدى لا يخطئ .^(١)

إن حديث بلدد وهو يعزف لمادى لحن الحرية يذكرنا أيضاً
 بحديث إبليس . الأول لآدم فى جنة الخلد^(١) حقاً إن مسألة تحقيق
 المفسرين ، إلا أن الإشارة صريحة فى القرآن الكريم لدخوله الجنة
 بغية تمحيص آدم واختباره، وليس تكريماً أو تبجيلاً . وقد وردت
 النصائح الإلهية على الوجه التالى الذى وعاه كاتبنا فى مسرحيته
{ وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى ، فقلنا يا
آدم إن هذا عدو لك ولزوجك ، فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى ، إن
لك ألا تنجو فيها ولا تعمرى وأنك لا تظلم فيها أو تنضحى^(٢) }
 فخواص الجنة هنا اشتمالها على كل أسباب الراحة والسعادة ، كما
 نفهم فى حياتنا الدنيا ، ففيها أطيب الأطعمة وأفخرها ، وأفضل

١ - بدأت فكرة الشيطان رافع لواء الحرية مع الأفكار الوافدة من الغرب ، فيؤخذ من
 ألقاب الشيطان فى بعض اللغات الأوربية أن المظالم الاجتماعية كانت بعض أسباب
 الكفر بالإله السماوى والإقبال على عبادة الشيطان المتمرد الذى يناوئه ، فقد كانوا
 جميعاً يسمون هذا الشيطان نصير العبيد راجع العقاد . إبليس ص ١١٩ . وقد بدأ
 الشيطان رافعاً لواء الحرية فى فردوس ملتن المفقود على سبيل المثال . وقد امتد أثر
 ذلك إلى كتابنا هنا وهناك فى ثنايا أعمالهم المسرحية ، ويكفى أن الشيطان يقول عن
 نفسه فى مسرحية باكتير "إله إسرائيل" : أنا أول من دعا إلى حرية الإرادة والفكر فى
 الخليفة . المسرحية ص ٩٢ .

وقد أشار الدكتور على عشرين إلى شيوع هذه الدلالة فى أشعار جملته من شعرائنا
 المعاصرين . ارجع إلى كتاب استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى
 المعاصر ص ١٢٦ - ١٢٧ .

٢ - سورة طه الآيات من ١١٦ إلى ١١٩

المساكن على الإطلاق ، وأبهى الملابس وألذ المشارب ، فإذا عدنا إلى مادي نجده يقر بأن أيوب أعطاه المأوى والطعام والأمن ، ولم يبق سوى خيط الحرية الذي يؤكد بلده " الطعام والحركة أهذا كل ماتفهم عن الحرية؟ " كما أكد إبليس لآدم في الآية الكريمة {فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما وصى عنهما من سوءاتهما وقال ما نهماكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين} ^(١) .

ويعلم مادي صراحة مواجهته للشيطان بلده حين يخاطب زميله إيليا : عندما أرى أيوب وهو في هذه الحال التي فيها ... لا أكاد أراه حتى يدخل بعضى فى بعض وأنحنى الى أن يقول شئ فى داخلى . أنت موجود فلا حرية لى ^(٢) وبهذه الكيفية نستطيع أن نفهم أن مادي حين قتل بلده فى نهاية المسرحية قتل الشيطان فى داخله ولحظتها أصبح حراً وحين يقال له "أقتل العبد سيده ؟ يجيب فى عزة للمرة الأولى " مادي ليس عبداً أيها السيد . مادي تحرر ^(٣) .

والآن نسأل هل يريد الكاتب أن يؤكد أن العبودية الحقيقية فى حياة مادي أنه كان عبد الشيطان ؟ ربما لم يفصح الكاتب عن هذا

١ - سورة الأعراف آية ٢٠ .

٢ - أيوب ص ١٠٦ .

٣ - أيوب ص ١٤١ .

المعنى صراحة ولكن الأحداث وتفاصيل التفاصيل في العمل المسرحي برمته تؤكد.

وأخلاق بلاد فضلاً عن هذا هي أخلاق الشيطان التي عرفنا في القرآن إنها تبدأ من الحقد والتعالى {قال يا إبليس مالك ألا تكون من الساجدين قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من طلال من حمأ مسنون^(١)} ولذلك نراه في المسرحية أول ما نراه وهو ينظر حوله في تأمل لا يخلو من الألم المكبوت ، وحين يخبره مادي بأن أيوب قد ذهب إلى الجبل ليصعد محرقات للرب ، يغضب وتبدو في عينيه نظرة غريبة^(٢) . وحين تحل الكوارث الثلاث بأيوب نراه يعرف عن ظهر غيب أن أبقار أيوب المسروقة "خمسمائة فدان بقر^(٣) . وأن الغنم التي أحرقتها السماء "سبعة آلاف من الغنم^(٤) . وأن الجمال والأتان التي نهبت "ثلاثة آلاف جمل وخمسمائة أتان^(٥) . وأن أولاد أيوب الذين ماتوا كانوا سبعة بنين وثلاثة بنات .^(٦)

١ - سورة الحجر ص ٣٣ - ٣٤ .

٢ - أيوب ص ٣٢ - ٣٣ .

٣ - أيوب ص ٥٤ .

٤ - أيوب ص ٥٥ .

٥ - أيوب ص ٥٦ .

٦ - أيوب ٥٨ والأعداد الواردة في المسرحية نقلت بالنص من الإصحاح الأول في سفر أيوب .

ونستطيع أن نلمح تشابها آخر بين بلد والشيطان فى حملة
بلد على الكلمات والأسماء التى يتمسك بها الناس ، فأيوب يتحدث
عن الحب والحرية ، ويلقن عبده أن يستقبل الضيوف قائلا : تفضلوا
يا سادة؛ البيت بيتكم والمال مالكم ، وسيدى أيوب يرحب بكم "غير
أن بلد لا يرى فيما فعله أيوب سوى أنه تريد للكلمات الجوفاء .

بلد : كلمات مجرد كلمات ... يعطى أيوب كلمات الترحيب
ويأخذ أيوب كلمات الثناء .

أيوب : بل أعنى ما أقول يابلد وهذا العبد منذ اللحظة ملك لك .

بلد : أكلما جديدة ؟

أيوب : بل حقيقة

وقد ترددت فكرة ثورة الشيطان على الأسماء والكلمات عند
جوته وكانت فى الغالب على لسان الشيطان ، وكان أثرها واضحا
فى عبد الشيطان عند "أبو حديد" حيث نقرأ مايقوله أهرمن لطوبوز
منددا بتمسكه بالأسماء والكلمات الطنانة .

أهرمن : تريد منى أسماء آخر ؟ هكذا الإنسان يسعى لمعرفة
الاسماء ، ولايقنع إلا بالإسماء ويعيش دائما فى
الاسماء ،إذا اعطيت له الأسماء انتهى كل شئ ، يقنع
بالذل والحرمان والالام إذا أطلق عليها أسماء ظريفة
، يقنع بالموت جوعا خدع بالاسم .

طوبوز : (باسما) فلسفة لا أفهمها .
 أهرمن : لا يمتنع عن فعل من الأفعال إذا أعطى له الاسم
 الجميل يرتكب كل جريمة إذا غطاها اسم مقبول^(١) .

والإنسان شيطان أيضا فيما يرى إيليا له قرنان مثل قرني
 بانجو خلق بهما منذ القدم ، يوم أن كان كل شيء صريحا ومكشوفاً
 وعارياً ، ولكن الإنسان لا يحب العري ، والقرنان يدلان على مهمتهما
 بوضوح ، ولهذا أخفاهما الإنسان بحرق تحت جلد جبهته وبهذا
 يضحك على الآخرين ؛ لأنه لا يحمل علامة تبرز الجريمة الكامنة في
 أعماقه . والإنسان شيطان أيضا له عينان في مقابل عين واحدة
 للشيطان أيضا ، يرى بهما وجهتي النظر في كل قضية ، وحين يعن
 له أن يعيش بعين واحدة مثل الشيطان أيضا ويغلق الأخرى عن عمد
 وغباء وعناد ينتهي الأمر بدماره . والإنسان شيطان أيضا له نابان
 غير أنه استطاع أن يخفيهما عن العيون وراء ابتسامة رقيقة هادئة
 تقطر مودة "إن نابي الإنسان لاتريان على الإطلاق ، ومن برزت له
 أنياب واضحة مرئية استدعى عداوة الناس وبغضهم ، وأنجح الناس
 من ظلت أنيابه بعيدة عن الأنظار كانت تلك في الواقع الدروس التي
 حاول إيليا الإنسان أن يلقتها للشيطان بانجو .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن انهيار أيوب الكامل لم يأت في المسرحية إلا في أعقاب ثورة زوجه عليه ، وهو ما فعله كاتب سفر أيوب من العهد القديم وتابعه فيه فاروق خورشيد ، وإذا كان العمل المسرحي برمته يدور في إطار حدث خارجي هو الرهان بين الرب وإيليس ، وإذا كان بلدد هو الذي استطاع أن يهدم آخر صرح في نفس أيوب بإغوائه لزوجته فأعلن بعد خروجها معه ثورته على الذات الإلهية للمرة الأولى : "وأنت أيها الرب ما هو الإنسان الهامة التي تختبر فيه قوتك^(١). وحين تعود زوج أيوب بعد شفائه تكون عودتها أيضا بعد أن مات بلدد وهو لما يفصح عنه أيوب ثلاث مرات : "بلدد مات" إذا فهمنا ذلك قلن يكون عجيبا أن يعلن بانجو جمهور الشعب بأن ما بأيوب من فعل الشيطان وليس من فعل الله ، ولكي نفهم أن بلدد هو يد الشيطان في مأساة أيوب ، كما لن يكون عجيبا أن يتم شفاء أيوب لحظة أن يموت بلدد ، وأن يهزم الشيطان لحظة القتل ذاتها فيعلن صوفر أن أيوب بار في عين الرب ، ويعلن اليفاز أنه بار أيضا في عين نفسه ثم يعلن كبير الكهنة "وفي عين الناس مقبول أنت يا أيوب في مكانك الذي نعرف من أرض عوص"

ولا يتركنا الكاتب في المشهد الأخير من المسرحية قبل أن يشي لنا بأن بلدد كان شيطانا من الإنس ، نعرف ذلك من خلال إشارته في التوجيه المسرحي للمشهد الثالث والآخر حيث نجد كبير

الكهنة الذى حكم على مادی بالقتل يمر أمامه ولا يلتفت إليه على الإطلاق ، وهو أمر يدفع الحوار القادم إلى جو من الرمز نلمح من ورائه المعنى :

بانجو : لاليس وحيدا فألى جواره يرقد ذلك الذى كان السيد بلدد ...

ايليا : الرجل الشيطان ... هذه مسأله محيرة... فهل حين قتلنا بلدد ... أعنى حين قتل مادی بلدد هل قتل الشيطان؟^(١)

وهذا الحوار يعلن أن إبليس لم يكن وحده فى المعركة ، كما أن أيوب لم يكن وحده فى المعركة ، فثمة من خطط لقتل بلدد غير قاتله الحقيقى مادی ، وهو الإنسان الذى يصارع الشيطان دائما ويضمن له الإله النصر الذى تخالطه مرارة التكليف ومذاق المعرفة وطعم الحرية لمن عرف العبودية وطعم العبودية لمن عرف الحرية ، وقد استخلص الكاتب هذا المعنى فى قول أيوب الأخير مخاطباً الرب : "كأننى حين أحببتك عرفتكَ ، وكأنك حين أحببتنى أعطيتنى نسيانك"^(٢) .

^١ - فاوست الجديد - الفصل الأول

^٢ - فاوست الجديد - الفصل الأول .

ويقدم باكثر لونا من التماثل بين لوسيفر الشيطان وبارسلز
الإنسان فى فاوست الجديد ، ويحرص على رصده بدقة مع تتابع
الأحداث ، وهو تماثل لايمكن أن تقرأ المسرحية دون فهمه والتوقف
لديه ، وآية ذلك أن بارسلز يصف ايمى لصديقه فاوست وهو يغريه
بها قائلا إنها "ايمى الحبيبة ايمى اللذيذة" ويقول عنها لوسيفر بعد ذلك
محاو لا إغراء فاوست بها وقد أراد أن يصرفه عن حل معادلة علمية
"هذه ايمى تنتظرك ايمى اللذيذة ايمى الشهية. ويشكك بارسلز صديقه
فى عذرية مرجريت ، فيرى أنها مداخلت الدير إلا بعد أن فسق بها ،
يهمس لفاوست بذلك لكى يضعه على أول درجات التمرد الميتافيزيقى.

فاوست : ماذا تقول ؟

بارسلز : لابد أن هناك سببا آخر .

فاوست : معنى ذلك أن يكون

بارسلز : ربما ^(١).

ولا يترك بارسلز صديقة فاوست حتى يوحى إليه عن طريق
نفى مايراد إثباته "حاشا لله ... هذا غير معقول أن تفرط فى عرضها
من غير عشق "وهو الأمر الذى يدركه فاوست حين يرد : قبحك
الله ^(٢). وهو صنيع لوسيفر الشيطان الذى يشكك هو الآخر فى عفاف
مرجريت الحقيقية واضعا إياها مع مرجريت المزيفة البغى فى سلة

^١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

^٢ - فاوست الجديد الفصل الأول .

واحدة . لقد شعر فاوست بالخزي إذ فسق بمرجريت ، فيقول له
لوسيفر : كل هذا من أجل قصة مرجريت ، أى فرق بين الاثنين ،
كلاهما على صورة واحدة^(١) .

وثمة تطابق أيضا في الحل الذى يراه بارسلز لمشكلة فاوست
مع مرجريت وهو أن يسقيها شرابا حتى يستطيع أن يقضى منها
وطره ، وقد فعل ذلك حقا ، ولكن بعد أن عرض عليه الشيطان
الطريقة نفسها .

ويثنى بارسلز فاوست عن الانتحار كما فعل الشيطان عند
جوته و"أبو حديد" بحجة أن الحياة أوسع مما بينه وبين مرجريت
وكان لوسيفر الشيطان أيضا هو الذى حال دون انتحار فاوست فى
المرة الثانية حيث أتاه فى صورة بارسلز ليعرض عليه أن يأتيه
بمرجريت التى هجرته يفعل بها مايشاء . ويبدو التماثل بين بارسلز
والشيطان قائما فى تلك الحواريات التى تدور بين فاوست والشيطان
من جهة ، وفاوست وبارسلز من جهة ثانية ونشير هنا إلى الحقيقة
الكبرى التى رآها فاوست ورأى معها لمحة خاطفة من نور اليقين ،
فتلاحظ أن بارسلز يصف هذه التجربة بأنها وهم .

بارسلز : ألا يجوز أن يكون ما رأيته وهما فى وهم ؟

فاوست : كلا إنى أشك فى نفسى ولا أشك فيما رأيته

بارسلز : فاكتف إذن بما رأيته ودع ما لاسبيل إليه "

^١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

وهو نفس التعبير الذى يختاره الشيطان حين يصف العالم حول فاوست بعد أن رأى الحقيقة الكبرى قائلاً " هذا الوجود كله وهم فى وهم" كما حاول بارسلز أيضاً أن يشكك فى عفاف مرجريت الحقيقية بعد أن فسق بها فاوست ملوحاً بأن بكارتها وهم كذلك" البكارة التى وجدتتها ماذا يمنع أن تكون وهما فى وهم أوهمك أنها عذاراء وليست عنراء" . أما الشيطان فيعلق على ما حدث لمرجريت قائلاً إن الأمر بسيط "البغى كانت طاهرة من قبل ، والطاهرة ستكون بغياً أيضاً إذا عرض لها ما عرض لأختها"^(١) وفى هذا السياق يرى الشيطان أن الزواج يفقد الإنسان اللذة الكبرى ، ومن أجل ذلك ينصح فاوست ألا يتزوج من مرجريت ، وهو ماسبق أن رده بارسلز حين يتعجب منه كيف ينال من أيمى دون زواج فيقول له "أى زفاف يا فاوست لا داعى اليوم للزواج ، لن أنال به أكثر مما نلت"^(٢) .

ويعرض بارسلز على فاوست الكشف العلمى الجديد الذى يرمى إلى تحويل الصحارى إلى رياض غناء ولكنه يسخر من الفكرة ويحاول أن يثنى فاوست عما عزم عليه .

^١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

^٢ - فاوست الجديد الفصل الأول .

بارسلز : لا توجد في بلادنا صحراء .
 فاوست : توجد في آسيا وأفريقيا ، سوف يسعد ملايين من البشر
 هناك .

بارسلز : وتضحى بسعادتك من أجل ذلك ؟
 وهو موقف الشيطان الذي يضع العراقيل دون الكشف العظيم
 الذي يأمل فاوست أن يحل به مشاكل الفقر في العالم .
 لوسيفر : أنا لا أضع العراقيل وإنما أتوخى نصيحتك لعلى أقنعك
 أن هذا ليس من مصلحة الناس كما تظن" .

وإذا كان بارسلز قد أشار إلى سعادة فاوست ، وهو يعنى
 الشهوة واللذة الجنسية ، لكى يصرف صديقه عما عزم عليه ، فقد
 أشار الشيطان إلى هيلين حسناء اليونان لتصرف فاوست عن فكرته .
 وتتسق الفكرة بين يدى باكتير حين يعرض بارسلز هيلين أيضاً كما
 عرضها الشيطان له .

بارسلز : عندى لك هيلين أجمل نساء العالمين .
 فاوست : هذه كانت عندى .
 بارسلز : ولكنك لم تستمع بها فكأنها ما كانت عندك .^(١)

ويعلن باكتير عن هذا التماثل فى بعض المواقف ، فبارسلز
 يطلب من فاوست أن ينضم إلى واحدة من القوتين ، فتكون لها الغلبة

^١ - فاوست الجديد - الفصل الثالث .

فيعلق فاوست : ويلك هذا ما كان يريده الشيطان بى .^(١) وحين تشتد
وسوسة بارسلز له يصيح به كفى أنت الشيطان بعينه .^(٢) وقد لا يخل
بهذا الفهم الذى ذهبنا إليه من خلال قراءة المسرحية سوى استخدام
بارسلز لبعض اللزمات الأسلوبية ، هى فى الواقع لزمات باكثر نفسه
ككاتب من مثل قوله : الحمد لله ، معاذ الله، يا إلهى ، يا ربى ... إلخ .
وإلى جانب هذا التماثل الذى يحرص باكثر على استيفائه من كل
جانب يمضى فى تقديم بارسلز شيطانياً من شياطين الإنس ، ويبدو ذلك
حين يرفض لوسيفر أن يتعاقد معه ، وحين يسأله فاوست عما يمنعه يرد
هذا رجل فى قبضتي من الآن فلا داعي لكتابة عقد معه^(٣) ثم يخاطب
بارسلز نفسه حين طلب منه الطلب نفسه . عندي من طرازك هذا مئات
الملايين من البشر فى كل جيل ، ولكنى أنتظر أجيالاً قبل أن أعثر فيهم
على مثل فاوست . ومن أجل هذا كله يحرص باكثر على أن يخاطب
بارسلز لوسيفر منادياً إياه مولاي أكثر من عشر مرات فى الفصلين
الثالث والرابع ..^(٤)

١ - فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

٣ - فاوست الجديد الفصل الثانى .

٤ - لم يستطع باكثر أن يتخلص من تأثيره بتلك النقذات اللادغة لرجال الدين التى لمحناها
عند مارلو وجوته وفاليرى فنراه فى هذا السياق يعلن على لسان لوسيفر . قل له لا تغضب
فإن البابا والكردينالات الذين حوله لا يحتاجون إلى إغواء منى "باعتبار أن رجال الدين
الحارجين على روح الدين جند الشيطان . ارجع إلى الفصل الثالث من المسرحية .

وحيث يفكر لوسيفر في التخلص من فاوست بعد أن تبين له أن إيمانه أقوى من أن يزلزل ، وبعد أن تبين له أنه لن ينضم إلى أى من القوتين المصطريعتين في العالم ، يلهم بارسلز الفكرة .

لوسيفر : لن تصل إلى المال إلا بقتل فاوست ، لأنه لن يوافق أبداً . على الانضمام إلى أى من الدولتين وأنت تعلم ذلك .

بارسلز : كلا لست أعلم يا مولاي .

لوسيفر : لا تحاول أن تكذبنى فأنا الذى ألهمتك هذه الفكرة .

بارسلز : أنت .. الآن فهمت كيف سطعت في ذهنى مثل الشهاب الثاقب .^(١)

ويضاف إلى ذلك أن لوسيفر يحرص على أن يتحدث عن بارسلز حديثه مع تابع من أتباعه ، يقول له بارسلز : أنت الآن تريد أن تتخلص منه . فيجيب : ليس الآن ، فيما بعد ، حين لا يبقى لنا فيه أى أمل^(٢).

ويناقش باكثر قضايا كدابة في إطار الفكرة الإسلامية التى يدافع عنها ويدعو إليها ، وقد تمكن ثمة من عرض تلك القضية ،

^١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

^٢ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

التي عرضها الفكر الإسلامي في وضوح ، والقائلة بوجود الخير فيما يبدو للإنسان شراً ، حقاً كان بارسلز شيطاناً من الإنس ، ولكنه قدم لفاوست صديقاً يعترف بقيمته وهو يحتضر .

فاوست : إنك لا تعلم يا بارسلز إنك بقتلى قد أسديت خدمة كبيرة للبشرية .

بارسلز : أتسخر مني ؟

فاوست : كلا ... إنك أنقذتها من حرب عالمية مدمرة^(١) .

حقاً كان لوسيفر نفسه مصدر قلق للبشرية باعتباره العدو الأوحـد لبنى الإنسان إلا أنه يسدى للبشرية خدمة جليلة كذلك .

فاوست : لست أنكر جميلك ، أتدري ما أكبر جميل لك عندي ؟ إنك زدتني إيماناً بالله ، وما شهدت الحقيقة الكبرى إلا بعد ما عرفت^(٢)ك .

وفي سياق الفكرة الإسلامية أيضاً يمضي باكثر في تشخيص الشيطان ليصبح شيطان الإنس أقوى شوكة من شيطان الجن ، ومن أجل ذلك يلجأ لوسيفر إلى بارسلز يحتال به لإثناء فاوست عما عزم عليه لعله ينجح فيما فشل فيه .

١ - فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢ - فاوست الجديد الفصل الرابع .

بارسلز : لست أدري كيف أنجح فيما لم تتجح أنت فيه ؟
 لوسيفر : هو لا يعتبرك عدوا مثلي ، لأنك إنسان مثله .
 بارسلز : أنت تملك من وسائل الإقناع ما لا أملك .
 لوسيفر : القدرة التي عندي تضاعف حذره مني وتحديه لي
 وتأبيه علي^(١).

ومع المشهد التالي يتذكر القارئ الشيطان حين يجري من ابن
 آدم من العروق مجرى الدم ، وكذلك الشيطان الذي يجلس إلى يسار
 الإنسان على حين يجلس ملاك إلى يمينه ، وإن كان القارئ أيضاً
 يتساءل مع المشهد نفسه. هل يقوم حديث فاوست لنفسه مقام ملك
 الخير وملك الشر عند مارلو ؟ وهي الفكرة التي لا تجد رفضاً من
 قبل اتجاه باكتير الإسلامى . ويبدأ المشهد بأن يعرض الشيطان هيلين
 على فاوست .

١ - فاوست الجديد الفصل الثالث . ويذكر الشيخ رشيد رضا في تفسير سورة الفاتحة
 أن شياطين الإنس أقوى شوكة وأشد خطراً من شياطين الجن ، وشرهم رؤساؤهم من
 الملوك المستبدين والعلماء المنافقين والعباد الجاهلين الدجالين ، والأغنياء المفكرين ،
 والشعراء الغاوين ، ويوم القيامة يلعن بعضهم بعضاً ، ويتبرأ بعضهم من بعض
 فإن شيطان الجن يخنس وينزوى ويترك موسوسه إذا ذكر الله تعالى بقلبه أو
 لسانه أو بقلبه فقط ، وكذا إذا تذكر أن هذه الوسوسة منه ، وأما شيطان الإنس فلا
 يخنس ولا يرجع عنك وأن ذكرت الله . تفسير المنار ص ٤٣٤١ .

فاوست : ياله من شيطان رجيم ، يعرف دائماً مكانه من الضعف
 فى؛ لقد كنت أعشقها وأحلم بها .
 لوسيفر : لحظة يا فاوست حتى آتيك بها .
 فاوست : (لنفسه) فاوست إلى متى يلعب بك أعرض عنها إذا
 جاءت لتريه إنه لم يبق مطمع فيك . لكن هذه هيلين التى
 قامت من أجلها حروب طروادة كيف أستطيع أن أتقيها
 إذا برزت لى متمرده . آه ولماذا أتقيها لماذا أفلتها من
 يدى ساطاوعه هذه المرة ثم أعصيه بعد ذلك إلى الأبد ،
 لكن الحقيقة الكبرى ألا تحب أن ترى الحقيقة الكبرى مرة
 أخرى ، ستراها إذا قهرت نفسك وركزت فكرك ، وهذه
 فرصة لا تعوض^(١) .

وقد لمس الدكتور الحجاجى شيئاً من ذلك حين أكد أن فاوست
 الجديد لم يكن بحاجة ماسة إلى شيطان إلا أن يكون ذلك ليمنعه من
 الموت تأسيساً بما فعل جوته ، فقد كان الشيطان قائماً لديه فى ماضيه
 كما كان متلبساً بصورة صديقه بارسلز^(٢) .

وفى إله إسرائيل يقدم باكثر لوناً آخر من تشخيص الشيطان
 فى سياق الدعوة للقضية الفلسطينية وهو كدأبنا معه يتكأ على التراث

١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

٢ - د . الحجاجى الاسطورة فى المسرح المعاصر ص ٢٩٢ .

الإسلامى فى تفسير تاريخ اليهود ، هؤلاء الذين ينسلخون من البشرية ويصيرون رعية الشيطان وعبيده ، حتى إن الشيطان ليتخلى عن جنده من الجن معتمداً على اليهود فيما فشلوا فيه "ولئن آثرت اليهود عليهم فلأن اليهود أصبحوا أبرع وأقدر على القيام برسالتى منهم ، فهل أنا فى هذا ظالم ، إنما الظلم أن أسوى بين النابه والخامل وبين القادر والعاجز" (١) هكذا يخاطب الشيطان جنده مبرراً استخدامهم لليهود من دونهم . ولكن سرعان ما يتخلى اليهود عن الشيطان ، هم لم يتخلوا عن رسالته إلى أنفسهم واعتبروه وهما من الأوهام ، وتكون صبيحة إبليس خير شاهد على ذلك : "سرقوا رسالتى منى ثم أنكرونى" (٢) .

وحين يعرض إبليس توبته إلى الله فى المسرحية ، تعلق توبته على شرط يبدو مستحيلاً ، وهو أن يتوب معه أعوانه من شياطين اليهود ، لأن الله جل جلاله "أحكم وأعدل من أن يقبل توبة إبليس واحد ، إذا ترك من خلقه ستة عشر مليون إبليس يفسدون فى كل ركن من أركان الأرض" (٣) . ولم تكن توبة إبليس صادقة لأنه كان يريد أن يظهر الإله أمام أعوانه فى صورة من لا يرحم ولا يغفر ولا

١ - إله إسرائيل ص ١٧٨ - ١٧٩ .

٢ - إله إسرائيل ص ١٨٩ ويتحقق هنا ما أشار إليه د . عز الدين إسماعيل من ضرورة صياغة التراث وفقاً لوعى تاريخى بدوره فى الحاضر الراهن . راجع توظيف التراث فى المسرح .

٣ - إله إسرائيل ص ٧٥ .

ينسى الانتقام ، وقد شد من أزر إبليس فى تمرده الجديد أنه يحارب
ومعه ستة عشر مليون إبليس وكان من قبل يحارب وحده مع بعض
جنده^(١) .

ويتابع باكتير طرق القضية السياسية التى يعرض لها من
خلال تقديم نماذج من شياطين الإنس هم اليهود فنرى أن مشكلة
إبليس بعد ذلك أنه هو قد صار فردا عاديا بين هؤلاء الستة عشر
مليون شيطان من اليهود ، ولذلك حين فكر فى تجديد رسالته ليحاول
رب العزة ، لم يجد بداً من أن يمزج جنده من كسالى الجن بشياطين
اليهود ، وهو حل "يرفع الشياطين قليلاً إلى مستوى اليهود ، ويخفض
اليهود قليلاً إلى مستوى إبليس فيبقى وحده بلا نظير" .

إبليس	: الذكور منكم يتسربون فى رجالهم فتكون لكم زوجاتهم !
الذكور	: تكون لنا زوجاتهم ؟
إبليس	: نعم .
الذكور	: ويحملن منا .
إبليس	: يحملن ويلدن .
الإناث	: ونحن يا مولانا .
إبليس	: تتسربن فى نساءهم فيكون لكن أزواجهن .
الإناث	: ونحمل منهم ؟
إبليس	: تحملن وتلدن .

صوت : ولمن يكون الأولاد ؟ لنا أم لهم ؟

إيليس : سيكونون جيلاً هجيناً منكم ومنهم .. فلا يقدر

اليهود بعد ذلك أن يستأثروا بالرسالة من دونكم ، أو

يتربعوا وحدهم على عرش ملكوتى إذا انبسط .

موافقون ؟

الجمع : موافقون موافقون .^(١)

ولا يستجيب تيمور لهذه الفكرة التى تعتقد فى قدرة الشيطان على الحركة داخل الإنسان ، فيرى أن الميل الشرير فى الإنسان نابع منه ، وليس من قوة خارجية عنه ، وهو بذلك على نحو من الأنحاء يجعل من الإنسان شيطان نفسه . وفى سياق رفض تيمور لنسبة غواية الإنسان إلى الشيطان يقرر "أن الشيطان الأكبر لبنى آدم هو نفسه " على لسان القطب الأكبر للأبالسة . وقد تخفف تيمور بعض الشئ من الأفكار الدينية والتراثية فى هذا الشأن ، ومن أجل ذلك اتخذ لعمله المسرحى قالباً فكاهياً تتم من خلاله الأحداث وعندها لا يسأل سائل ولا يعرض قارئ أحداث المسرحية على فكرة دينية أو أخرى

^١ - إله إسرائيل ١،٢،٤،٢ وقد كان المسيحيون فى أوربا فى العصور الوسطى وحتى عهد قريب يصورون اليهود على شكل شياطين عيونها بالطول ، وفى جباهها قرون ، ولها أذنان ينتهى كل منها بحرية مدببة ، وكانوا يذيعون إنهم أن لم يكونوا شياطين الجن بعينهم فإنهم بلاشك حلفاؤهم ، وهذه الصور كثيرة تملأ الكتب القديمة ومتاحف الفنون ، وقد فعل المسيحيون ذلك انتقاماً للمسيح المصلوب ، كما فعل باكتير منطلقاً من فهم واع للتراث الدبنى والموقف السياسى المعاصر .

توافق روح التراث . غير أن فكرة تيمور تلتقى فى النهاية بهذا الإطار العام الذى يرى فى الإنسان شيطاناً ليس فى حاجة إلى إبليس أو إلى واحد من جنده كى يكون شريراً . ومن أجل هذا يختلى القطب الأكبر بخليفته بزعبول ليصارحه بشأن هذه الشرور والآثام التى يقتربها الإنسان على الأرض وينسبها إلى الشيطان ، وهو منها برئ ، غير أن القطب سعيد بشهرته عن هذا الطريق ، سعادة من يسرون باكتساب شهرة التلصص ، وإن لم يكونوا لصوصاً مهرة ، ذلك ضعف آدمى فلتترفع عنه أنت^(١) .

وتتناثر فى ثنايا العمل المسرحى أفكار تؤكد ما ذهبت إليه الشياطين ، فقد رحل الشيطان ليعلم الناس الحب وليحسن فى عيونهم الزنا ، فعاد بجرثومة الغزل إلى نويه من الشياطين ، وذهب ثان لينشر السكر فعاد من الأرض مخموراً ، بل إنهم حين حاولوا أن يضعوا حداً للفساد السياسى عن طريق تقليد البشر غرقوا فى متأهات التعقيدات الإدارية ، وحين أنشأوا مجلساً للأمن على غرار البشر أصبح مجلساً للضغائن والأحقاد يحكمه الكبار ويتوهم فيه الصغار ، وحين نشأوا أزهير على الخير وأحاطوها بأحراس من عتاة الجان فازبها زبرجد الإتنسى .

وفى المشهد التالى ما يؤكد مزاعم الشياطين واتهامه البشر بالتستر على النقائص وتبرئه أنفسهم من ذنوب . الشيطان منها برئ

^١ - أشطرن من إبليس ص ١٧ - ١٨ .

نرى الكاتب يعترف على لسان قرنفل أن ما يفعله الإنسان من شر هو من عمل الشيطان، وأن الشيطان كائن غير منظور يدفعنا إلى الآثام أن حياة الإنسان صراع مرير معه :

أزاهير : لقد أتت أزاهير أمراً منكراً

زبرجد : لم يكن لك يد فيما فعلته.

أزاهير : كيف ذلك ؟

زبرجد : إن ما فعلته من عمل الشيطان

(قرنفل يقدم)

قرنفل : أجل من عمل الشيطان نعوذ بك يا رب من الشيطان الرجيم.

أزاهير : ما شأن الشيطان فيما عملت ؟ أنا التي ضربت بالسيف

زبرجد : إن الشيطان هو الذى يحرك يدك.

أزاهير : أين هو الشيطان ؟ ومن يكون ؟

قرنفل : (فى تخوف) إنه كائن غير منظور يحيط بنا ، أينما

نكون، ولكن دون أن نراه ، ويدفعنا إلى اقتراف

المنكرات والآثام إنه عدونا اللدود .

أزاهير : ما أفضع الشيطان ! أترانى قد وقعت فى حبائله ؟

زبرجد : كل منا فريسة الشيطان . إن حياتنا صراع مرير

معه^(١)

^١ - أشطرن من إبليس ١١٦ .

وفي أعقاب هذا المشهد مباشرة يحرص الكاتب على أن يكون محور حديث الشياطين هذا الشيطان الذي يمعن في المكابرة والعناد ولا يقر على نفسه بالحقيقة جبهة تلك التي تتلخص في كونه هو الشيطان بعينه .

الفصل الخامس

رؤية الواقع

السؤال الجوهرى فى العملية الأدبية بصفة عامة ، كما يقول
 لوكاتش يتصل بالإنسان وإذا وضعنا هذا السؤال بصيغة فلسفية مجردة
 ، ونحينا كل الاعتبارات الشكلية جانبا فإننا نصل بالنسبة لرؤية الواقع
 إلى كلمة أرسطو الشهيرة : الإنسان حيوان اجتماعى . وهذه المقولة
 الأرسطية تنطبق على كل الأدب العظيم منذ اسخيلوس ، فرتر ،
 وأوديب ، وتوم جونز ، وانتيجونا ، وأنا كارنينا ، إن وجودهم الفردى
 ، أو نظرتهم إلى الحياة أو كينونتهم ، لا يمكن تميزه عن بيئتهم
 الاجتماعية والتاريخية ، ولا يمكن الفصل بين مغزاه الإنسانى وتفردهم
 الخاص ، والإطار الذى خلقوا فيه^(١).

وقد تبدو طبيعة العلاقة بين الشيطان والإنسان بعيدة عن هموم
 الإنسان الأرضية فى علاقاته بالآخرين ، وطريقة بناء الحياة من حوله
 ، باعتبار أن الشيطان يعنى قبل كل شئ بتفجير قضايا فلسفية وعقائدية

١- جورج لوكاتش . معنى الواقعية المعاصرة ص ١٩ ويسوق لوكاتش فى
 سياق حديثه ما يؤكد أن التقليل من شأن الواقع يقتزن دائما بتحليل الشخصية
 الإنسانية ، وهى نظرة صائبة إلى حد بعيد . انظر ص ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ من
 المصدر نفسه . ويمكن أن تصاغ القضية بطريق ثان كما فعل الدكتور عز الدين
 اسماعيل حين أشار مرارا إلى قيمة وعى الكاتب بدوره التاريخى فى هموم
 عصره حين يمزج مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو
 يصنع منهما بنية واحدة: راجع توظيف التراث فى المسرح ص ١٧٤ .

فى حياة الإنسان ، ولكن وعى كتابنا برسالتهم ، ووعىهم بدورهم فى الحاضر الذى يعيشون فيه ، جعلهم يصلون ما بين هذا الموقف المستمد من التراث، والموصول بثقافتهم الغربية ، وقضايا تۇرق الحاضر الذى يعيشون فيه جزءاً من أمة لها مشاكلها وهمومها التى لا تنقطع.

ويكون السؤال الآن عن كيفية اتصال الكاتب بالمصادر التراثية التى استقى منها موضوعه من خلال همومه المعاصرة، وهى كثيرة وعن هذه الكيفية التى أعاد فيها صياغة المادة ، أو أجزاء منها ، وفقاً لوعيه بأبعاد الموضوع الإنسانية وأبعاد واقعه فى الوقت ذاته . وهذا السؤال يتصل بما أسماه الدكتور عز الدين اسماعيل وعى الكاتب بدوره التاريخى ، ويقصد تجاوز الكاتب لفكرة البعد التراثى الإنسانى إلى فكرة أخرى ، يعى فيها موقفه من الحياة حوله ، فى بعد تاريخى يتحدد فيه الزمان والمكان فى ذهن المتلقى ، وإن لم يشر الكاتب إلى ذلك صراحة . وبهذه الكيفية لا يصبح الوعى بالتراث ذا فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر^(١) .

ومجموعة الأعمال المسرحية التى بين أيدينا يذهب أصحابها فى اتجاهين متباعدين : فى الاتجاه الأول يرتبط الكاتب بحرفية التراث

١- د . عز الدين اسماعيل : توظيف التراث فى المسرح ص ١٧٣

والمادة وتعبيرهما فى الغالب عن قضية يحرص على أن تصبح فى ذهن المتلقى منقطعة عن الزمان والمكان ، أو بتعبير آخر منقطعة عن هموم العصر والأمة. وفى هذا الاتجاه نفسه لا يستطيع الكاتب ، وتلك هى خبرته مع المادة ، أن يصل الواقع ، وفى الاتجاه الثانى ما هو أبعد من ذلك حين يحاول الكاتب نفسه عن طريق الإيهام أن يستلينا من واقعنا لكى يرتد بنا إلى التجربة التاريخية التى حددها التراث ، فنعيش واقعها مع الشخصيات ، ومكان الأحداث ، ونلم بكل التفاصيل ، حتى نصبح كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل فى أمثال هذه المواقف " جزءاً من هذه التجربة " التى يتصور كتابها أن التاريخ يعيد نفسه من خلالها .

فى مسرحية سليمان الحكيم كانت الفرصة مواتية للمعاصرة، كما يبدو من تذييل المسرحية بقلم الكاتب فقد " وقع ذلك الحدث العظيم فى تاريخ البشرية ، وهو انطلاق تلك القوة الهائلة من الذرة مهددة بحرب بين غريزة السيطرة والطموح والحكمة العاقلة التى تريد أن تمسك بأعنة المطية الخطرة " ثم لا يلبث القارئ أن يرى هذا المعنى الذى يجعل من المسرحية تمثلاً لواقع حى وقد تميع ، وأصبح قابلاً لارتداء أية ثياب إنسانية لصراع بين القوة والحكمة مجردين . وكانت الفرصة مواتية كذلك من خلال شخص الملك الحكيم العادل الذى يحاول أن يضم إلى حريمه المتختم بالنساء الملكة الحسناء الثرية بلقيس التى لاتحبه أصلاً ، حيث تحولت قضية ضم الملكة إلى الحريم إلى

"براعة تفسير المقاصد ، ومهارة فهم المرامى تبعا لمقتضى الحال^(١) .
وصارت قصة حب عذرى لا يقبلها القارئ المصرى فى القاهرة عام
١٩٤٣ .

ودأب الحكيم على تقديم الثوب الفضفاض الذى يصلح لكل شئ
حتى إنه ليعترف فى بعض أحاديثه ، وهى كثيرة كثرة مقلقة ، بأن
الرمز فى مسرحية ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التى تقوم عليها
المسرحية ، وهذه الفكرة تتعدى فى مفهومها حدود وقائع الشخصية
وصفاتها فاذا شئت فقل إن مسرحى بذلك مسرح أقنعة^(٢) .

وكانت الفرصة مواتية للحكيم كذلك بعد أن أقام الحوار التالى
مستمدا مادته من قوله تعالى على لسان بلقيس: {قالت ياأيها الملأ
أفستونى فى أمرى ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون قالوا نحن أولو

١- سليمان الحكيم ص ٤٠ والعبارة وردت على لسان وزير بلقيس الأول

٢- الفريد فرج . دليل المتفرج ص ١٧٩ . وانظر فى اتهام الحكيم باستلاب
القارئ من واقعه: د . عبد القادر القط الأدب المصرى المعاصر ص ٧٣ ،
د.عبد المحسن بدر . الرواى والأرض ص ٨٠ ، محمود أمين العالم ، الوجهة
والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر ص ٢٢٧ ، فائق مصطفى أحمد ، أثر
التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص ١٠١ .

قوة وأولسو بأس شديد والأمر إليك فانتظري ماذا تأمرين^(١) كانت الفرصة مواتية لكى يفجر فى ذهن المتلقى إحساسا يسقطه على الحياة حوله ، فلا يكتفى باللحمة التى تأتى مقتضبة ، والمشهد الذى لا يتطور ، والذى سيطرت فيه على الحكيم فكرة مجازاة المصادر ، والعمل على نقلها فى حرفية تامة سوف نقرأ الحوار وسوف نلمح كيف يدارى الوزير :

بلقيس : لقد سبق أن ذكرت لى ذلك مرات ، فأنتم ترون من حسن السياسة أن توكلوا الرأى إلى دائماً فى الجسيم من الأمور ، ولكن الواجب يقضى فى مثل هذا الموقف الخطير أن تذكر على الأقل أن لكم رؤوسا فوق المناكب قد تستطيع أن تفكر معى وتدبر .

الوزير الأول : ولكنك تعرفين يا مولاتى أن بك نفسا تضئ الظلمات وإحساسا وذكاء طالما هدياك إلى ما ينبغى أن يصنع فى أخرج الأزمات ، إن بلاد سبأ ما بلغت هذا الشأوا الا بفضل بلقيس وقلبها وشعورها .

١- سورة النمل ٣٢ - ٣٣ ويبدو من ظاهر الآية أن أصحاب بلقيس لم يكونوا بهذا القدر من المداراة فهم يقدمون بين يدى مليكتهم رأيهم أولا وهو الحرب وإن كسانوا يتركون لها ما ترى بعد ذلك ولم يعن الحكيم بالنظر فى ذلك تبعا لموقفه العام من المادة الأدبية.

بلفيس : إنما أريد الآن أن أصغى إلى صوت عقلكم .
 الوزير الأول : هنالك أحوال يا مولاتى يكون من العقل فيها أن
 تصمت عقولنا^(١) .

وقد يرى الحكيم أن المسرح الإغريقى الذى يتمثله بثقافة
 الفرنسية يرمى إلى تقديم هذا الضرب من الأفكار التى لاتعنى واحدا من
 الناس دون غيره^(٢) . ولكن هل نستطيع أن نتخيل سوفكليس منقطعا عن
 عصره بعيدا عن نظم الحكم وسلطة رجال الدين، وإن قصد إلى تقديم
 رمز لطابع بشرى شامل؟ وهل ثمة تعارض بين الطابع البشرى الشامل
 ، وإسقاط الإحساس بالمعاصرة على ذهن المتلقى ؟. بل إن بعض النقاد
 يرون أنه عندما يوصف الإغريق بالواقعية ، فمعنى ذلك أن رؤيتهم
 للعالم لم تكن مثالية كروية الرومانتيكية ، ومن ثم فإن الاتجاه إلى الواقع
 كان فى بساطة القدماء ، كما ينبغى أن يكون فى وعى المحدثين^(٣) .

١- سليمان الحكيم ص ٣٦

٢- الفريد فرج دليل المتفرج ص ١٧٩ .

٣- د. صلاح فضل . منهج الواقعية فى الإبداع الفنى ص ٢٠- ٢١ ، ويؤكد فى موضع
 آخر أن الواقعية لم تنفرد بها الاشتراكية ، وليست أحق بها فى إطارها المذهبى الملتزم
 ص ٤٠ ، راجع أيضا د . محمد غنيمى هلال قضايا معاصرة ص ٩٤

وفن الحكيم اختط لنفسه أن يكون بمنأى عن الواقع لفترة طويلة حتى أنه يحول هذه الخطة إلى شعار مستجلب هو الفن للفن ، وحين تراجع بعض الشئ فمس بعض القضايا الاجتماعية في المسرح المنوع ومسرح المجتمع لم يتخلَّ عن شعاره القديم ، وظل ينظر إلى المجتمع من حلق ، فكانت الصور الاجتماعية لديه بانورامية " لا تكاد تتعدى حدود النقد الجزئي لبعض مظاهر الفساد في الحياة المصرية آنذاك ، وهي لا تنفذ إلى أسس هذا الفساد وجوهره^(١). ومثل هذا اللون من رؤية الواقع لا يباريه الا التجريد الفلسفي ، ويصف لوكاتش البطل فيه بأنه ينحصر بشكل صارم داخل حدود تجربته نفسها ، فليس هناك بالنسبة له أية حقيقة موجودة مسبقاً وراء ذاته نفسها تؤثر عليه ، أو تتأثر به ، وثانياً يكون البطل نفسه بدون تاريخ شخصي ، فقد قذف به إلى الوجود بلا معنى ، وبلا قدرة على فهم كنه ذلك .. وهو لا يتطور من خلال اتصاله بالعالم فهو لا يشكله ولا يشكل به ، والتطور الوحيد الذي تحدثه مثل هذه الرؤية للواقع ، فيما يرى لوكاتش ، هو الكشف التدريجي عن الوضع الإنساني ، فالإنسان هو ما كان عليه على الدوام

١- د . فتوح أحمد في المسرح المصري المعاصر ص ٢١ وكان الدكتور مندور قد ناقش هذه القضية فرأى أن اتصال الحكيم بالثقافة الغربية مع سفره أمدته بما أسماه المسرح الذهني ورؤاه التجريدية وقد زعم الحكيم أنه اتجه هذا الاتجاه لاستقرار الحياة في بلادنا مع أن حياتنا العامة لا تعرف الاستقرار حتى اليوم . راجع كلمات الحكيم في مقدمة لمسرح المجتمع ورد مندور في مسرح توفيق الحكيم ص ١٩ .

، وما سيكون عليه على الدوام . إن الكاتب فى هذا الأدب يكون فى حالة حركة والواقع المختبر فى حالة جمود^(١).

ويعود لوكاتش ليؤكد فى موضع آخر على أن تمجيد ذاتية الإنسان على حساب الواقع الموضوعى لبيئته يفقر ذاتية الإنسان نفسها ، ويستدل على ذلك فىرى أن الشخصية الفردية تكشف عن نفسها فى لحظات اتخاذ القرارات فى الحياة، فكذا فى الأدب أيضا فاذا اختفى التمييز بين الإمكانية المجردة ، ويقصد الفكرة الإنسانية المجردة ، والإمكانية المحددة فى حالة اتصالها بالواقع وتحقيقها ، وإذا تطابقت حياة الإنسان الداخلية مع الذاتية المجردة فلا بد أن تتحلل الشخصية الإنسانية بالضرورة^(٢) .

وفى هذه الحالات التى يتجه فيها الحكيم إلى الواقع بعيدا عن ضروب التجريد يتم ذلك فى الغالب فى رومانسية حالمة وبائسة ، تجعل من حل مشاكل الناس وقفا على مسميات غائمة من مثل : النفس " إصلاح الناس يشمل إصلاح النفس قبل كل شئ " وهى نغمة

١ - جورج لوكاتش معنى الواقعية ص ٢١ . وقد عبر الدكتور عز الدين اسماعيل عن هذا المعنى أيضا فانتقد هؤلاء الذين يسعون إلى إقناعنا عن طريق نمذجة التاريخ ووقائعه فى أعمالهم على أنه يعيد نفسه ، فيتحول الحاضر إلى جزء من الماضى .

توظيف التراث فى المسرح ص ١٧٤

٢ - جورج لوكاتش معنى الواقعية ص ٢٦ .

فضفاضة ، كما نرى لا يبدو وراءها أمل فى حل أو تفجير لقضية ، حتى إن المصلح فى المسرحية ذات الفصل الواحد نحو حياة أفضل يعترف بعد فشل الشيطان قائلاً : " وكيف أستطيع أنا ما لم يستطعه هو (١) "

وتبدو بساطة هذا الاتجاه وميله إلى التجريد البانورامى الذى ينظر إلى الامور من علو ، وليس عن كثب فيما يؤمن به المصلح فى هذه المسرحية ، فهل كان يحكى عن توفيق الحكيم حين قال للشيطان " نعم إن مهمتى هى إصلاح الناس.. إني أتمنى أن أغمض عيني ثم أفتحها فأرى الفقر من حولى قد تلاشى ، وأرى الناس يعيشون فى حياة أفضل (٢) " وقد كان الشيطان أكثر وعياً من هذا المصلح حين أشار عليه بأن المصلح الحقيقى هو الذى يقدم وهو يتوقع الرجم (٣) وهو درس لم يكن ليعيه هذا المصلح الذى سبق أن أعلن تردده ما بين الثورة والشعور بمجرد الرغبة فى التغيير ، يقول المصلح : عملى

١ - توفيق الحكيم المسرح المتنوع ص ٨٢٦.

٢- المصدر نفسه ص ٨١٢ ويحمل د ، فائق مصطفى ألف ليلة وليلة مسؤولية ظاهرة افتقاد الرؤية الجادة والهروب من الواقع إلى عالم مثالى ، يتحقق فيه أحلام المحرومين من الثروة والطعام والسلطة والجنس ، وذلك حين يبتسم الحظ فجاء للفقير عن طريق المصادفات القدرية العجيبة كظهور الجنى للإنسان ، والعثور على الكنوز التى تحل بها مشكلة سوء توزيع الثروة . راجع رسالته التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص ٥.

٣ - المصدر نفسه ص ٨١٩ .

هو أن أبدأ بالثورة على الوضع الفاسد ، أو على الأقل أشعر بضرورة تغييره أليس كذلك؟^(١).

حقاً يستطيع الحكيم ، ومعه من يؤمن باتجاهه وجدواه ، أن يعمق وجدان الإنسان ، ويرتقى بذوقه الفنى ، ويطور حسه الجمالى ، ويجعله على الأقل يدخل فى حوار مع ذاته ، ولكن ذلك الطريق يجعل من العمل الفنى انفعالا وليس فعلا ، ومن ثم يكون الكاتب صاحب فكرة ، لا صاحب رأى ، والبون شاسع بين الفكرة التى تأتى مجردة على طريقة الحكيم ، والرأى الذى يبقى ليجد سبيله إلى الحياة ، وخاصة فى أدبنا الذى يراد له أن يؤدى رسالة.

وتقف مسرحية "دموع إبليس" فى الاتجاه نفسه الذى يحاول أن يستلب القارئ من الواقع والمعاصرة . لم يشر فتحى رضوان إلى أن أحداث مسرحيته تجرى على أرض هى أرض مصر ، بل إنه يعتمد أن يرتدى أبطال مسرحيته زياً رمزياً لا ينتسب إلى ريف معين "لأنهما يمثلان الريف عموماً لا ريف مصر ولا ريف غيرها"^(٢).

بيد أن قارئ المسرحية يدرك أنها أرض مصر منذ اللحظة الأولى التى نرى فيها الشخصوص فى حركاتهم وعاداتهم ولغتهم " وكان جو المنزل الذى وقعت فيه أحداث الفصل الأول تمثل منزل السراة فى

١- المصدر نفسه ص ٨١١ .

٢- فتحى رضوان - دموع إبليس ص ٥ .

الريف المصرى، هذا فضلا عن أن سلوك الفلاحين فى المسرحية كان أقرب إلى سلوك الفلاحين المصريين^(١) وهذا التناقض فى بناء المسرحية يجعلها بحق مجرد استغراق غيبى لايقوى على تفجير قضية على مستوى الذات ، بغض النظر عن رؤية الواقع فيها من كاتب ومناضل ومحام ووزير عرك قضايا العصر . ومع ذلك يظل من الممكن - بل من اللازم - أن يتناول الكتاب أشد القضايا معاصرة من خلال أكثر الأشكال رمزية بل أكثرها تجريداً وكانت الفرصة مواتية لذلك من خلال اجتماع الشيطان على قديسة تدعو لإصلاح مجتمع هو مجتمع مصر بلا شك .

ومما يستحق العناية أن نفرق بين اتجاه ورؤية مجردة تنأى عن الواقع كما لاحظنا عند الحكيم وفتحى رضوان واتجاه ورؤية مجردة أيضا ، ولكنها تحاول أن تصلنا بالواقع عن طريق استخدام بعض الملامح العامة ، عن طريق التهكم مثلا ، او إظهار عدم الرضا عن شخصيات ، وثمة تبدو المواقف النمطية ، كما نلاحظ عند تيمور الذى يقدم فى مسرحيته كثيرا من هذه المواقف النمطية، كأنابيب الثرى الذى لايرضى أن يكون ثمة غزل بين الشياطين ، لأنه فيما يرى لايسمن ولا يغنى من جوع^(٢) . وتتمثل نمطية هذه الشخصية فى تقديم الكاتب لصاحبها "مفرط البدانة مترهل الجثمان ، ومنبعج الكرش ، عليه سيماء

١- د . شمس الدين الحجاجى الاسطورة فى المسرح المصرى المعاصرة ص ٣٨٧ .

٢- أشطر من إبليس ص ٣٤ .

الغبابة ، منهوم بالطعام ، لا تفتقر عن الطحن أضراسه^(١). وهذه النمطية تبدو واضحة في عبد الشيطان أيضا ، حيث يحاول أبو حديد أن يجعل من الشيطان الاستعمار ، ومن ثريا الفكرة الرقيقة التي تقوى على حل مشكلة أمة بأسرها ، أما سادى فنمط نوعى للأمل حين يتحول إلى خيانة مع وقائع الممارسة الجنسية ، ثم يأتى قيسون بك فيذكرنا ، برغبته فى إنشاء مصنع بما تراه طبقة الأثرياء من حلول لمائة من العاطلين وترك لملايين آخر .

لقد مس أصحاب هذا الاتجاه السياسية ، ولكنهم لم يكتبوا مسرحا سياسيا ، ذلك أن المسرح السياسى بمفهومه الحقيقى هو استخدام فنى لتصوير جوانب مشكلة محدودة غالبا ما تكون طازجة وملحة ، مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير فى الجمهور والقراء . فالمسرح السياسى يحدد هدفه بوضوح وبلا مواربة ، أصحابه لهم معتقداتهم يرون الواقع على نحو معين و يريدونه على نحو آخر ، أما كتابنا فقد راقبت لهم ، لأسباب عديدة فكرة تقديم الإسقاطات السياسية ، وثمة تكون المفاهيم واضحة والمواقف النمطية قابلة للفهم ، عن طريق هذا القدر من فهم المتفرج لما يريد أن يسقطه الكاتب .

وقد تبدو الإسقاطات أفضل طريقة ممكنة لكاتب لا يستطيع أن يفصح ، أو لآخر لا يملك رؤية صريحة تقدم بلا مواربة ، أو لآى سبب آخر ولكنها ليست أفضل وسيلة فنية فإن الإسقاطات السياسية قد

١- أشر من إبليس ص ٥ .

تختلف من بلد لآخر ، بل من متفرج لمتفرج آخر فى نفس الصالة ، ومن قارئ لقارئ آخر فى نفس العصر ، وقد تضعف هذه الإسقاطات بعد فترة من كتابة المسرحية أو عرضها وقد تقوى أيضا ، بل إنها لتصبح نمطا كما قلنا يقبل الفهم فى كل مكان وزمان فيفتقد النص قدرا من ذاتيته ، ويصبح نمطا يقبل عليه الكتاب معتقدين أن القارئ والمشاهد درس هذه الأنماط ، وعرف لغة عرضها^(١).

وتبدو الإسقاطات واضحة لدى تيمور ، فقد أقدم "إعصار" " وأرقط " "وزمهير" على تقديم مشروع القناطر المائية ، وتفضح " هلاهيل " ممثلة الشعب الفقير خطتهم : " اسمعوا يا كبراء الأبالسة أن الذى سيفيد من بناء القناطر هو إعصار ، فإنه الطامح إلى القيام ببنائها ، ومله من وراء ذلك كسب عظيم ، وأما الذى سيفيد من تيسير الرى بعد إقامة هذه القناطر فهما السيدان المبجلان أرقط وزمهير ، فمنطقة الشروان الجذباء ليست إلا إقطاعية عظيمة لهذين السيدين^(٢) .

ويلمح القارئ نمطية مثل هذا العرض للواقع وعدم إقامته بناء فلسفياً محدداً للكاتب فلا فرق بين ما نقرأ وأية ثرثرة على مقهى بين مجموعة من العامة ، تنتقد وضعاً قائماً ، ثم لا فرق فيما تقدمه من حل

١ - انظر د . عبد العزيز حمودة المسرح السياسى ص : ب ، ج ، د من المقدمة

٢ - أشطرن من إبليس ص ٤٢ .

هو النتيجة الطبيعية لبساطة عرض القضية " أصلحوا من أمر أنفسكم
تتفعكم قوانينكم ، وتجردوا من أهوائكم تستقيم أموركم^(١) .

وهذا يجعلنا لا نغالى إذا اعتقدنا فى افتقاد اتجاه تيمور وصحبه
للحس التاريخى الذى يحدد اتجاه الكاتب ، ويمكنه من التمييز بين المهم
و السلبى والقاطع البات والعرضى . والاتجاه الذى تطور فيه الأفكار
يحدده مثل هذا الحس التاريخى فتوصف فقط تلك الملامح المهمة
والتي تلفت النظر ، ومن ثم يكون السؤال : لماذا حدث ذلك ؟ سابقا
للسؤال كيف يحدث ذلك ؟ وتفصيل ذلك فى قراءة متأنية لرؤية الواقع
فى مسرحية تيمور ومسرحية "أبو حديد".

حدث تطور كبير فى مسرح تيمور فى أخطر من إبليس "
فانتقل من مجرد تقديم صورة للنفس البشرية ، يحللها ويرد عقدها
الخفية إلى خباياها فى الذات الإنسانية ، مترسماً خطأ تشيكوف
وموباسان إلى اهتمام بالمجتمع وقضاياه العامة ، " وبذلك انتقل مركز
النتقل لديه من أزمة الفرد ومثالبه الحسية والنفسية إلى أزمة الجماعة
وهى تستشرف آفاق التغيير^(٢)

١- أخطر من إبليس ص ٤٢ وهى عبارة تذكرنا بما سبق أن رده لمصلح عند الحكيم
"إصلاح الناس يشمل إصلاح النفس " ولوكاش محق حين يصف أمثال هذه المواقف
بأنها مجرد رموز مينة ومبالغ فيها بطريقة غنائية انظر د . صلاح فضل ص ٤٨ .

٢- د . فتوح - فى المسرح المعاصر ص ٢٤ - ١٥ .

وقد جاءت الشخصيات الشيطانية بناء على ذلك معاصرة
 وإن احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها وقيمها فهي تتحرك في
 الواقع الراهن كأنها إفراز طبيعي له . وعلى الرغم من حرص
 الكاتب على أن يوحى إلينا منذ العرض التمهيدي للمسرحية بموقف
 لا مكانى لا زمانى ، حيث قاعة الزعامة الشيطانية فى الكهف
 الأعظم وفجواته المظلمة ، إلا إننا نتلمس الواقع لنسقط عليه
 الأحداث ، حتى قبل أن تبدأ المسرحية من خلال إلقاء نظرة على
 قائمة الشخصيات التى صدر بها الكاتب مسرحيته فثمة القطب
 والزعيم والخليفة والأمين العام والرئيس والعضو إلخ .

ويكفى أن ترد فى الفصل الأول فقط مثل هذه المجموعة
 من المصطلحات لكى ندرك أننا مع الواقع نستطيع أن نسقط عليه
 الأحداث : الشعب، الديمقراطية ، الديكتاتورية ، المحافظون ،
 الطبقة العاملة ، جدول الأعمال ، اللجان الخاصة ، والتقارير ،
 الدستور ، الشريعة ، التصفيق ، المشروع ، هيئة المستشارين ،
 الطبقة الدنيا إلخ وفى هَذَا الفصل يحدث خلاف حول خطة الزعيم

لكيد البشر ، تحدث مهمة " تستبين فيهما كلمة التطرف حيناً والتدرج حيناً وأصوات تغمغم : مجلس التشريع والأحكام^(١) .

وبهذه الكيفية لا يصعب على القارئ أن يجد نفسه فى جو من المعاصرة على الرغم من هذه الأقنعة الشيطانية ، لأنها تظل أقنعة تشفى عما وراءها وإذا عن لنا أن نستبدل بهذه الأسماء الشيطانية أسماء أدمية لما حدث تصدع فى العمل المسرحى ، وإن كان سيفقد حينذاك قدراً من المتعة لا يتوفر فى الخط المستقيم ، الذى لا يفضلته الفن فى كل آن .

ويناقش تيمور قضية أفلقت ضمير الأمة ، وهى قضية التأميم ، التى بدت فكرة طائشة لانفع فيها فيما يرى " أرقط " على حين كانت خليقة بأن تحد من أنانية الفرد وجشعه ، وتكفل العدالة للجماعة فيما يرى " هلاهيل " ، ثم يكون رأى تيمور نفسه الذى ينقله على لسان سبائك :

١- أشطر من إبليس ص ٢٣ ، ٢٤ ويشير د . سعد أبو الرضا إلى أن تكرار عبارة التقارير مثلاً ما ارتبط بها عدم التصديق يكشف عن الرفض القوى لهذا المسلك ، فإذا ما اقترن بما بعده من كون التقارير تقليداً آدمياً معقوتاً يصبح المسلك المرفوض ليس مسلك الشياطين بقدر ما هو مسلك الإنسان ، كما أشار إلى مسلك الكاتب فى نقد المجتمع عندما تتكرر الإشارة إلى كثير من نقائص الشياطين التى توصف عادة بأنها من صفات الأدميين . راجع رسالته البناء الدرامى للمسرحية ص ١٦٩ - ١٧٠ وانظر المسرحية ص ٨ - ١٨ - ٢١ .

" الفكرة فى جوهرها صائبة ، ولكن علينا أن نلتزم فى إنفاذها جانب الأناة يجب أن نتدرج فيها ، متخذين التجربة أساسا لنا ، وعلى هدى التجارب نسير " أما اذا اندفعنا فى تعميم الفكرة طفرة واحدة ، فربما أفضت بنا إلى شر جسيم ، وربما انتهت بنا إلى أسوأ مما نحن عليه الان^(١) .

وهى فكرة بدا فيها تيمور إلى جانب المحافظين فضعت رؤيته ، ولم نكن لنقتنع أن فكرة التأميم لن تصيب قدرا من النجاح إلا إذا تولته أيد نقية وضمان حية ، ونفوس راضية مرضية " فهى عبارات غائمة ، ولا يمكن أن تكون فيصلا فى الحكم على فكرة خطيرة لها أبعادها مثل فكرة التأميم .

كما لا يمكن أن نقتنع فى يسر برأى الجانب الآخر الذى يرى "أننا إذا أحسنّا هذا الاختيار فلن نعدم بيننا هؤلاء المواطنين^(٢)

وموقف تيمور من قضية التأميم لا يكاد يختلف عن موقفه من قضية الحرية بأبعادها المختلفة ، وتمثل هذه القضية جزءاً كبيراً من الأفكار المعاصرة فى المسرحية ، فقد عرضت قضية "الأمر الواقع" وليس فى الإمكان أبدع مما كائن وسيكون " فنرى الفقير إلى جانب الغنى ، يظهر الأول فى أسماه البالية ، وقد قبّح جماله ، ويظهر الثانى مترفاً منعماً ، يعمل جاهداً على أن يضم إلى ما يملك ما للاحق

١ - اشطر من ابليس ص ١٢٣ .

٢ - اشطر من ابليس ص ١٢٣

له فيه إلا بضرب العدل بيد الظلم القوية . ويقدم لنا الجنى زفاف فى المسرحية مسوغا غيبيا لهذا الأمر الواقع ، لا تنهض " خلوب" برد نرى فيه رؤية للكاتب تتعدى الاعتراض البسيط ، والمخل أحيانا ، فيتحول احتجاج الكاتب ضد امتهان الإنسان إلى موقف محافظ رومانسى آخذا فى الاعتبار أن الشئ إما أن يؤخذ كله أو يترك كله :

خلوب : ألم تر ما كان من الاستغلال الطائش والغنى الفاحش ؟
 زفاف : أى استغلال تعنيه يا سيدتى الطيبة القلب ؟ إن الاستغلال قائم منذ الأزل ، ولكنه يتخذ على تعاقب الأزمان شتى الصور والألوان ، ثمة قوى وضعيف فلا بد أن يكون ثمة غنى وفقر ، أتطمعين يا سيدتى فى أن يسود عالمنا عدل ومساواة ؟
 هيهات .

خلوب : إنى أكرة منك هذا التشاؤم ، علينا أن نسعى سعينا^(١) .
 وحين تدخل هلاهيل زعيمة الطبقة الفقيرة من الشعب الشيطانى فى أسماها ، وفى أعقاب إعلان زعيم من المترفين أن الشعب الشيطانى برمته يحيا رافها فى حب وحرية يشعر المتلقى بإحساس قد لا يكون غريبا عليه فى إمكان تحقق هذا النموذج البشرى الذى يحال بينه وبين أن يراه أولو الأمر ، ولذلك تصيح هلاهيل " حيل بينى وبينه

لقد حبسوا ظلامتى^(١) " وبذلك تكون قضية هلاهيل هى قضية الفرد المستعبد فى مجتمع يرفع شعار الحرية وهى قضية تلح على متقفينا منذ فترة طويلة مع بداية نضالنا السياسى الحديث وهى قضية طبقة فى الوقت ذاته ضاععت مصالحها باسم مجلس التشريع والأحكام، فقد أضاع ممثلو الشعب الشيطاني هذا الشعب حين صاروا أعضاء فى مجلس التشريع والأحكام^(٢) .

ويناقش تيمور مستوى آخر من مستويات الحرية ، هو مستوى حرية الكلمة فى مجتمع يرفع شعار الديمقراطية والشورى ، ومع ذلك لا يأمن فيه الواحد أن يقول ما يراه معقولا دون أن يرهف السمع ، ودون أن يكون الرأى همسا فلا يسمع إلا آذانه المرتجفة من هول ما ينتظره وهذا ما كان من سرعرع الذى لا يبدو مقتنعا بالسياسة الجديدة فى المجتمع الشيطاني :

سرعرع : (يرتجف وتصطك أسنانه) تموجات فى الهواء ماذا تعنى ؟

١- اشطر من ابليس ٢٦ .

٢- يرى د . الحجاجى أن القضية السياسية الملحة فى المسرحية هى قضية الديمقراطية وحق الطبقات الدنيا فيها التى ينتصر لها الكاتب ، ولكننا نرى أن أحداث المسرحية فى النهاية كانت انتصارا لطبقة الحكام التى افترض الكاتب أنها قادرة على أن تهب الحرية للطبقة الدنيا انظر د . الحجاجى ص ٤٢٧ .

خلوب : أعنى أن الرسول قادم .
سرعرع : إذن فاسمحوا لى أن انصرف على الفور . سأعجل
إلى مكانى فى الحراسة على شاطئ البحيرة .

خلوب :انتظر .
سرعرع : ماذا انتظر ؟ انتظر السؤال والتحقيق والقذف بى فى
السجن أسفل سافلين لا..لا.. دعينى^(١) .

والأمر واضح الدلالة فى قدرته على إسقاط بعض المشاعر فى
ذهن القارئ المعاصر ، الذى لا يلبث أن يجد هذه النماذج متحققة على
وجه من الوجوه .

بل إن الكاتب يؤكد مثل هذا الإسقاط فى صورة نمطية لأنابيب
الجنى النائم دائما فى مجلس شورى الشعب الشيطانى يستيقظ أحذا فى
التصفيق متهللا ومرحبا بأقوال هلاهيل التى لم يسمعها أصلا^(٢) . وفى
مشهد آخر يعلو شخيره فيهزه من بجواره فيستيقظ مندفعاً فى تصفيق
تلقائى حاد^(٣) .

وبنفس القدر من البساطة يشير تيمور إلى حل المجالس
الشيطانية لأول بادرة خلاف مع السلطة الحاكمة^(٤) كما يشير إلى

١- اشطر من ابليس ص ٥٦ .

٢- نفسة ص ٣٨ .

٣- نفسة ص ٣٩ .

٤- غسة ص ٤٢ .

الروتين الذى لا تخفى معاصرته من كل الوجوه ، فالتقارير تشبه بعضها بعضا ، يقول عنها أرقط : علمتنى هذه اللحي الخمس التى أنبتتها تجارب المئين من السنين ألا أسارع إلى تصديق ما تحويه أمثال هذه التقارير ، انها تقليد ممقوت آدمى تسربت عداوته إلينا من البشر^(١) واللجان مصطلح روتينى آخر لا يرضى عنه سرعرع " مجالس تنعقد وأخرى تنفض ، لجان تتألف ، ولجان تلغى ، يا رب الجحيم نجنا من الكرب العظيم ، نج أمة الجان من هذه اللجان^(٢) . كما لا يرضى عنها سبائك "اللجان مقبرة المشروعات ، وهذا ما يشكو منه أهل الأرض^(٣)

وإلى جانب ذلك يظهر الانتصار للجانب الشعبى ، وإن اختلفت فلسفة هذا الانتصار من كاتب إلى آخر لانهجه فى التفكير ، وثمة يأسى تيمور للجانب الشعبى ويشفق عليه ، لقد كان الشعب حاضراً فى المسرحية يشعر به القارئ دائماً خلف الأحداث ، على الرغم من أن جل أبطال المسرحية من الشياطين الأثرياء ، وكانت شخصية هلاهيل تعبيراً واضحاً عن أصالة الشعب الشيطانى ، تبدو لنا قبيحة الهيئة ، ولكنها فى الحقيقة ضحية لمجتمع ظالم يستأثر بالثراء فيه والعيش

١- نفسه ص ٥٨ .

٢- المسرحية ص ٤٩ .

٣- المسرحية ص ٣٨ .

المنعم قلّة من الأفراد . ولذلك يصدق بزعبول حين يقول لها "إنى لأتبين خلف هذه الأسمال إشراقاً وصباحة . ليتك ترينى من أمر نفسك ، إذن لتعهدت نفسك بالرعاية" .

ويضع سبائك القضية الاجتماعية للشعب الكادح فى موضعها حين يقول عن هلاهيل معلقاً على أقوال الزعيم "أنى لها أن تعنى بنفسها وهى زعيمة طبقة تكدح لتجد الكفاف"^(١) وإذا كانت الحكايات الشعبية التى تملأ تراثنا قد دأبت على تصوير الفقراء فى طموحهم لنيل ثروة الأغنياء أو الانضمام إليهم على الأقل ، يركبون الصعب ويستخدمون الحيل ، كما نلاحظ فى قصص الشطار الذين يأخذون من الغنى قدراً يقدمونه للفقير ، فإن هلاهيل كذلك تريد أن تأخذ هذا القدر ولكن عن طريق الحياة النيابية السليمة ، التى يصبح فيها للفقير حقه فى أن يمثل طبقته ، ولذلك كان طلب هلاهيل يسيراً ، بالقياس لما تتعرض له طبقته : أطلب أيها الزعيم أن أكون بين أعضاء المجلس لأعرض عليه مطالبى العادلة "وكما كان الشطار رومانسيين حين تصوروا أنهم يقيمون العدل بما يصنعون ، وأنهم قد كسبوا قضية طبقته إذا تزوج الواحد منهم أميرة ، فقد تناست هلاهيل أن جلّ المجلس من الأثرياء ، وأن الأمر سيكون على الوجه التالى : إما أن تصبح هى من الأثرياء فتتسلخ تلقائياً من طبقته ، وهو ما يمكن أن

يحدث ، وإما أن يضيع صوتها في المجلس ، وهو ما حدث في المسرحية بالفعل . وقد كانت من الشطار أيضاً حين تصورت أن إعجاب سبائك بها كأنثى كفيل بأن يجعله في صفها ، ولذلك يتحفظ القارئ الفطن حين يصر بعض الكتاب إمعاناً في النمطية على جعل الحب بين ذكر وأنثى جامعاً بين رأيين متقاتلين وليس فقط مختلفين ، ولم يكن تيمور فيما يبدو مقتنعاً بأن ثمة لقاء يمكن أن يجمع بين مصلحة الطبقة العليا وتفكيرها ومصلحة الطبقة الدنيا وتفكيرها ، ولذلك تعرضت العلاقة الغرامية الناشئة بين هلاهيل وسبائك إلى اختلاف وجهات النظر ومن ثم الانهيار ، فهلاهيل ترى أن سبائك :

وسبائك يرى هلاهيل "مسرفة التطرف ، وأن مطالبها لا تقف عند حد" . وحين تطالب هي بالتأميم يكون هو أول المعارضين على الفكرة .

وكما اتخذ الكاتب من الحب علاقة نمطية تجمع بين طرفين مختلفين هما هلاهيل وسبائك ، يعود ليحل من الحب جامعاً بين أزاخير الفقيرة التي ربّتها الشياطين ، والأمير زبرجد . ولئن فشلت العلاقة الأولى لما أوضحناه ، فقد نجحت العلاقة الثانية دون مسوغ مقبول ، اللهم إلا رغبة الكاتب النمطية أيضاً في الانتهاء إلى النهاية السعيدة المعتادة ، التي تلغى تماماً دخول ابنه الراعى قصر الأمير ،

حيث تقابل بالسخرية من فتيات القصر الارستقراطيات، وبذلك تصبح البداية في عرف بعض الكتاب نهاية إمعانا أيضاً في التبسط .
ولا يجد القارئ لعبد الشيطان كبير عناء في إدراك أن بورانيا هي القاهرة ، خاصة حين تقول عنها سادى : هذه الضجة ، هذا الزحام ، هذا الغبار المنعقد في الشوارع ، من البنزين والتراب . " ، وأن فاران هي ريف مصر وطبيعتها خاصة حين تقول عنها سادى أيضاً "إنها بديعة ، إنها جنة .. أؤكد لك أن فاران أليق الجهات بخيالك ووقتك" (١) .

ويستطيع القارئ أيضاً أن يلمح المعاصرة في هذه الشخصيات التى يسميها الكاتب بأسماء تركية ، ولعله نوع من الرمز الدال الذى يلجأ إليه الأديب أحياناً حين يهاجم معاصريه ، واختيار الطابع التركى وحده هنا يكفى للدلالة على أن تلك الطبقة التى حاول الاحتلال أن يستغلها فى تحقيق مآربه هي طبقة الباشوات المتغترسين التافهين" (٢)

يستخدم الجنس وسيلة من إحدى وسائل نشر الفساد فى البلاد " هنا عليا بوررانيا يتحركون بالعواطف التى أثرتها أنا فى قلوبهم" (٣)

١ - عبد الشيطان ١٨ - ١٩ .

٢ - د . عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان ص ٢١٥ - ٢١٦ .

٣ - عبد الشيطان ص ٦١ .

وفى ضوء المعارف التاريخية عن فترة الاحتلال ووجود الإنجليز فى الوظائف الحكومية المصرية حتى أعلى المستويات ، يمكن تفسير الحوار الذى نفهم منه أن الشيطان أصبح مستشارا لطوبوز الحاكم العام لبورانيا :

طوبوز : (يزول عنة التردد) سأحاول .
 اهرمن : بل ستفعل ، وسأفصل لك الخطة ، إذا عادت اليك الراحة ، وسأكون مستشارك المخلص ، وسأكون أهرمن الضحكة مستشارا لدولة بورانيا ، (ضاحكا بخيث) وستحكم وحدك معى فى بورانيا .

طوبوز : (متنهذاً) هل تظن أنى أقدر؟
 اهرمن : بالتأكيد قل فقط أنا السيد .. أنا الرأس .
 طوبوز : (يقف ناشطاً) نعم سأكون السيد ، سأكون الرأس .
 اهرمن : لا ... لا ... بل أنت السيد ... أنت لا أحد سواك .
 طوبوز : نعم .. أنا لا أحد سواى (بكبرياء ثم اعتداد بالنفس ثم يضحك)^(١)

ولا يخفى الكاتب سخرية القارئ من هذه الصورة المكنوبة لسيد يعمل تابعاً ، كما لا يصعب إسقاط هذه الأفكار الخاصة عن

١- عبد الشيطان ٩٠ وقرأ رأى "أبو حديد" فى وظيفة المستشار الإنجليزي ، د محمد عبد المنعم خاطر ، محمد أبو حديد ١٢٩ .

ضرب الأحزاب في خطة أهرمن السياسية ، والتي لقنها عبده " لا أحب إلا أن تكون بورانيا مجموعة أفراد هذه هي الحقيقة " (١) وهي عبارة تؤدي معنى التعبير الذي ساد عن السياسة الانجليزية : فرق تسد . ولعل "أبو حديد" يشير إلى بعض الأقلام المأجورة للمستعمر ، حين طلب من طوبوز أن يستكتب في الدفاع عن نظامه مجموعة من الكتاب بالذهب ويجعل الكثيرين من هؤلاء الكتاب يبتلعون ألفاظهم المنمقة في عبادة الحرية وتقديسها ، وتمجيد الشعب وحقوقه (٢)

وقد أدار أبو حديد في خلفية العمل المسرحي لونا من الصراع يدور في إطار الرمز العام الذي قصد إليه بين أهرمن شيطان الاستعمار ، وجمهور الشعب ، ويبدو انحياز "أبو حديد" إلى جانب الشعب كاملا في حدود الفكرة العامة في المسرحية ، ومع ذلك فنحن لا نواجه أحدا من أبناء هذا الشعب يمثل في نضاله ضد الشيطان . وقد أشار الدكتور عز الدين اسماعيل إلى ذلك ، وأعلن عن أسفه ، لأنه لم يرقوة الشعب ، وهي تريد أن تصرع أهرمن ، وتعلن القضاء عليه ، وإن كان الرمز قد قام مرة أخرى بإشاعة معنى التفاؤل والأمل في أن ينتصر آخر الأمر ، وذلك حين يتخلى أهرمن عن أتباعه فتظهر سوءاتهم ويندحرون (٣).

١ - عبد الشيطان ص ٩٧ .

٢ - عبد الشيطان ٩٩ .

٣ - د . عز الدين اسماعيل - فصايا الإنسان ١١٠ - ٢١٩ .

بل إننا نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فنرى أن طوائف الشعب حين تظهر في نهاية المسرحية تصرخ وتعلو الصرخات مختلطة بالضحكات ، لأن عبد الشيطان قد بدا مجرداً من كل قيمة ، ولم ترق الصرخة إلى أن تكون ثورة على الشيطان بقدر ما كانت تشفياً في عبده طوبوز ، وكأن الكاتب كان معنياً بهزيمة عبد الشيطان أكثر من عناية بهزيمة الشيطان نفسه ، وقد ظل الشيطان طليقاً في التوجيه المسرحي الأخير (تسمع من بعيد ضحكات أهرمن الجوفاء) ^(١)

وهذه الصورة في تفاصيلها الواردة ترسم بؤس هذا الشعب ، وتؤكد أن ليس ثمة أمل في أن يتجاوز شقاءه ، خاصة إذا كانت هزيمة طوبوز قد جاءت في أعقاب قسمه لثريا أن يساعدها في مد يد العون "للشعب البائس" ولم تكن هذه النهاية غريبة في فن "أبو حديد" ، فقد عودنا في كثير من أعماله الروائية على أن القنوط واليأس نصيب الإنسان في معركة الحياة ، ولو بدا منتصراً عند النظرة غير الفاحصة ^(٢).

ومن أجل هذا كله نرى أن نهاية المسرحية، بهذه الطريقة تشيع في نفوسنا السخط بقدر ما تبعث على التفاؤل ، أما السخط فعلى

١- عبد الشيطان ١٤٨ .

٢- د. السيد فضل : الرواية التاريخية في الأدب المصري الحديث دراسة نقدية

طوبوز ، وأما التفاؤل فلمصير الشعب ، خاصة وقد بدا الشعب طوال المسرحية مخدوعاً^(١)

بل إن الشيطان استطاع أن يستذل هذا الشعب عن طريق سياسة أجع كلبك يتبعك^(٢) ولذلك تحول إلى مجرد قطيع يلتقط قطع اللحم ، ويلتهم الثريد الذى يقدم إحسانا من السراة ، وتكون الإشارة سريعة وعابرة إلى طبقتى العمال والفلاحين حين يردد الشيطان "لا يزال فى هؤلاء العراة من لا يزالون يرددون الألفاظ الجوفاء ، وبعض هؤلاء الرعاع الذين يعملون فى الطين والزيت يرفعون رؤوسهم ويتحدون إرادتى"^(٣)

ومع ذلك لا تجد هذه الطبقة من يمثلها فى مواجهة الشيطان ، مما يجعلنا نتساءل كيف غفل عن ذلك أبو حديد ، وهو ابن من أبناء الفلاحين ؟ فلم يكن أبو حديد ينتمى بأصوله ولا تفكيره إلى الطبقات العليا ، ومع ذلك فقد جاءت قضية الشعب فى المسرحية غير بعيدة عن نظرة البرجوازية المحافظة التى تحرص على أن تستمر الحياة بنوع من الإصلاح ، لا يرقى ليكون تجديدا ، فمشكلة الفقر يمكن أن تحل عن طريق دور الإحسان والرعاية ، ومشكلة المرض يمكن أن تحل

١- د . عز الدين إسماعيل - قضايا الانسان ٢١٨ - ٢١٩ .

٢- عبد الشيطان ص ٩٣ .

٣- عبد الشيطان ص ٨٦ .

بمواساة المريض ، كما تفعل ثريا ، وهكذا . وآية ذلك أن الكاتب ترك لثريا وهى الفتاة المنتسبة إلى الطبقة العليا مهمة إصلاح هذا الشعب ، الذى يبدو فى عينيها جديرا بالشفقة والرثاء لأن أفرادة يبدون فى نظرها صفر الوجوه ، قذرى الملابس والألفاظ ، مظهرهم مخيف ، وفى نظراتهم القسوة والتهديد ، وفى أصواتهم الإهانة والشتائم^(١) .

وعلى حين يصف ابن الشعب بأن أفراده أندال جبنا لمجرد إظهار أفراده الغضب من ثريا التى أوشكت ان تقتل صبيا ، فان ثريا تعترف " أن هؤلاء المساكين التعساء لا يستحقون اللوم ، فإننا نحن الذين نسبب قسوة قلوبهم بقسوتنا وأنانيتنا .^(٢) ولم نكن نتوقع من ثريا أن تقف من الشعب موقفا يتعدى هذه النظرة البرجوازية المحافظة فهى تعرف حقا أن هناك شيطاننا يجذب الشعب نحو الشقاء ، وتطلب من طوبوز أن يعدها بأن يحارب إلى جانبها هذا الشيطان ، ولكن خطتها ليست قادرة على انتشال شعب من محنة. ولناخذ مثلا قضية العمل نموذجاً للإصلاح الذى ينشده الكاتب ، فهو لا يقف من القضية موقفا تصحبه رؤية بقدرما يقدم نداء للإصلاح فى إطار من الفكر المثالى غير العملى وهو لهذا يقف إلى جانب قيسون باشا العدو الوحيد للشيطان فى المسرحية ، لأنه عندما يفتح باب العمل للعمال يفقد

١ - عبد الشيطان ص ١٢٢

٢ - عبد الشيطان ١٢٣ .

الشيطان أهم ما يريده ، وهو نشر البطالة ، ولا يتعدى المؤلف فى مسرحيته هذا الموقف فهو ينتقد المحافظين فى إطار من الفكر المحـافظ^(١).

وتعد مسرحية "أيوب" صيحة فى عالم الإنسان مستمدة من ابتلاء أيوب العبد الصالح ، والموقف العام الذى يسيطر على الأحداث هو موقف العبرة التى تستفاد من هذا الذى حدث يوما ما ، باعتباره قابلا للتكرار ، ولكن العمل المسرحى يتجه إلى الواقع ليناقش قضية الحرية والعدالة . فعلى الرغم من أن علاقة أيوب بالله علاقة خاصة جدا تجعله باعتباره إنسانا نبيا يشكل اهتماما إلهيا ، حتى إن الله لا يأنف أن يجتمع بإبليس مرة ثانية بخصوصه قابلا للتحدى ، فإن فاروق خورشيد يصل المادة التراثية المعبرة عن موقف إنسانى بقضية أفلقت كثرة من كتابنا ، وهى قضية الحرية وتبرير عبودية فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا موهوما ، كما لاحظ الدكتور عز الدين اسماعيل^(٢) فلا حق فى أن يتخذ بعضهم من الإرادة الإلهية ستارا يخفى وراءه الأنانية :

بلد : إذن أيها العبد ماذى أنت حر .

اليفاز : جُنّ بلد ، وحق الرب جن بلد !

١- د . الحجاجى الأسطورة فى المسرح ص ٤٣٤ .

٢ - د . عز الدين اسماعيل . توظيف التراث فى المسرح ص ١٨٥ .

بلدد : وهل من الجنون أن أصلح وضعا خاطئا بتحرير هذا العبد؟
أنتحدى إرادة الخالق ؟

اليفاز : لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا .

بلدد : أهى إرادة الخالق أم ارادتنا نحن من نملك من نستعبد^(١)
إن مادی موضوع الحوار السابق كما قدمه الكاتب يبدو معنى
أكثر منه شخصية ، فهو لم يعد قادرا إلا على أن يقول أنا عبد أيوب
حين يُسأل عن اسمه^(٢) . وحين يسأل عن ماضية لا يدري عنه شيئا^(٣)
إنه ببغاء يردد ما لقنه إياه سيده أيوب ولذا يستقبل الضيوف بلازمة
محددة لا تتغير "تفضلوا يا سادة ، البيت ببيتكم ، والمال مالكم ، وسيدى
أيوب يرحب بكم"^(٤) وهو يرفض الحرية التى أصبحت سرايا ، لأنه لم
يعد قادرا إلا على أن يكون عبدا " أنا عجوز بلا غد ، ويومى منحة
منك^(٥) فلم تعد الحرية تحمل له قيمة ما دام فى بيت أيوب ما يأكله
وما دام يجد فيه أيضا متسعا للحركة^(٦) .

١ - أيوب ص ٤٩ .

٢ - أيوب ص ٣٦ .

٣ - أيوب ص ٣٧ .

٤ - أيوب ص ٣٧ .

٥ - أيوب ص ٥٠ .

٦ - أيوب ص ٥١ .

وممن خلال ذلك كله يطرح الكاتب هذا السؤال المزدوج الذى أشار اليه الدكتور عز الدين اسماعيل : هل يمكن أن يكون الفرد حراً فى مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن فى إطار مجتمع حر أن يعيش الفرد مستعبداً ؟^(١) لم يكتف الكاتب بمناقشة حرية التفكير وهو الحق الذى ينبغى أن يمارسه الجميع بإحساس حر فلا يتحركون كالقطيع ، وهى التجربة التى تزعمها الشيطان بانجو وأفلح فى إقناعنا بها ، وفى حرية الإرادة والاختيار الإلهى وتحمل النتائج سلباً وإيجاباً ، وهى التجربة التى عاشها أيوب من خلال الاختيار الإلهى ، لم يكتف بذلك فأضاف مشكلة الحرية حين يكون ثمنها فادحاً ، فقد بدا لنا أن مادی فقد كينونته وأصبح شيئاً من أشياء أيوب ، ولكن ما إن تأتى الفرصة حتى يصير حراً بقتل بلد و ليست مصادفة أن يشفى أيوب لحظة أن يتحرر مادی :

أيوب : أعود إلى القيد ساعة أن أتحريراً مادی ؟

مادی : بل لقد تحررت أنا أيضاً يا سيد أيوب .

أيوب : ما أفدح الثمن^(٢)

١- د . عز الدين اسماعيل - توظيف التراث فى المسرح فصول العدد الأول ص ١٨ .

٢- أيوب ص ١٤٢ - ١٤٣ .

ومن أجل ذلك قدم لنا الكاتب مادي بطلا وليس قاتلا ، يرفض الهروب كما أشار عليه بانجو :

بانجو : أتحب أن تهرب من مصيرك يا مادي ؟

مادي : لا. إن مصيري عزائي ، هو ثمن ما حصلت عليه ، ثمن حربي ، ثمن مادي لا يدفع هذه المرة من مال وجوهر ، وإنما أدفع أنا بنفسى ثمن ما عندى من جوهر من قلبي^(١) .

ويعلق الدكتور عز الدين اسماعيل على الموقف قائلا : هكذا تتوازن القيمتان ، أعنى الكرامة والحرية فى فداحة ثمنها ، إنهما قيمتان يحق للإنسان أن يناضل من أجل تحقيقهما ، وأن يدفع فى سبيل ذلك حياته^(٢) . ولا يفوتنا أن نشير إلى تلك الملاحظة التى أوردها الدكتور عز الدين فى موضع آخر من مقاله القيم بين القتل بمعنى الانتقام وإراقة الدماء ، والقتل لتحقيق العدالة^(٣) .

وتلح قضية العدالة على ذهن القارئ حين يؤثر فاروق خورشيد أن يقدمها لنا من خلال النموذج النمطى المعروف الذى يتهم فيه الإنسان بالكفر . وقد اختار خورشيد أن يكون رجال الدين أصحاب

١- أيوب ١٥٢ .

٢- د. عز الدين إسماعيل - توظيف التراث ص ١٨٦ .

٣- المصدر نفسه ص ١٨٩ .

هذا الاتهام يلوحون به فى وجه أيوب بمقولة لا يقبلها الدين ، فحواها أن الرب لا يرفض الكامل ، ولا يأخذ بيد فاعل الشر^(١) .

حقاً نطقت روح أيوب من ضيقها فخاطب الإله ، ولم يخاطب الإنسان . ذلك أن أيوب إلى آخر لحظة ما زال يرفع رأسه إلى السماء ، معلناً أنه لا يحق لإنسان أن يتدخل فى تلك العلاقة التى يكون الإله طرفاً فيها ، ولذلك تكون ثورة أيوب قوية على هؤلاء الذين يسارعون بتكفيره " حين يصبح الحديث بينى وبينه فليس لأحد أن يخرج ما فى قلبه من نفاق وعفن على حساب حديثي"^(٢) .

ولا يجد القارئ عسراً فى خلع هذا الموقف على أحداث قديمة معاصرة لتكفير هذا أو ذاك مداهنة أو رياء ، أو تقريباً أو تشفياً . يبدو أن الكاتب يلج على فكرة أن يصدر الاتهام من رجال الدين خاصة ، ولذلك يشير أيوب إلى أن الكهنة أصبحوا عبيداً ، لأنهم لا يدركون أنه يسأل من يحب و من أحب لا يخاف السؤال^(٣)

١- أيوب ص ١٢٧ .

٢- أيوب ص ١٢٩ .

٣- أيوب ص ١٢٩ .

ولذلك يشير أيوب إلى أن الكهنة أصبحوا عبيدا ، لأنهم لا يدركون أنه يسأل من يحب ، من أحب لا يخاف السؤال^(١)

ويعد باكثير من أوائل الكتاب الذين استخدموا المسرحية للتعبير عن الأحداث السياسية التي تشغل عالمنا العربي المعاصر " وقد تغلبت هذه النزعة على إنتاج باكثير ، وكان يرجو أن تستقر الأمور ويصبح مصير الأمة العربية مضمونا لينحى السياسة جانبا ، ويشبع رغبته في كتابة المسرحية الإجتماعية التي يعترف بضعفه فيها ،، والإنسانية التي تعالج المسائل الإنسانية الكبرى التي تحقق له بعض ما أراد فأخرج مسرحيات تنسب للاتجاهين كليهما^(٢) .

كتب باكثير المسرحية السياسية التي تهدف إلى نقل قضية صريحة بلا موارد استجابة للواقع السياسي ، كما كتب المسرحية التي تحمل رؤية للواقع عن طريق الإسقاط ، الذي يستجيب له القارئ سريعا ، وتمثل ثلاثية إله إسرائيل الاتجاه الأول ، كما تمثل فاوست الجديد الاتجاه الثاني^(٣) .

١- أيوب ص ١٢٩ .

٢- مديحة عواد سلامة - مسرح على أحمد باكثير ص ١١ .

٣- ناقش باكثير القصة الفلسطينية التي يعرض لها في إله إسرائيل في غزوة مبكر: من حياة الفنية حين أصغر مسرحيته شيلوك الجديد ١٩٤٥م فتنبا بغيام إسرائيل وطئت بالمقاطعة الاقتصادية ، ثم مسرحيته شعب الله المختار ، والتوراه الصائغ .

ويعلن العرض التمهيدى لمسرحية الحية فى ثلاثية إله إسرائيل لباكثير عن انتسابها إلى المسرح السياسى ونوشك أن نقول التسجيلى^(١) وذلك حين نرى قبوا واسعاً تتدلع السنة النيران من جوانبه ، ثم حين نرى على جدار صدر المسرح خريطة للعالم سنة ١٨٩٧م ، وهو العام الذى عقد فيه مؤتمر بال الصهيونى الشهير ، وقد التفت حول أقطاره حية صفراء ضخمة ، يظهر رأسها متجهاً إلى فلسطين^(٢) ثم حين يقدم الشيطان أبناءه المؤتمرين ، بسحنهم المختلفة وأزيائهم المختلفة ، جاءوا من مختلف أقطار العالم ، مشيراً إلى أنه سوف تبرز سحنهم

١- لا يهتم المسرح السياسى والتسجيلى بالإثارة والتشويق من خلال تنظيم وقائع الحدث تنظيمًا هرميًا ، وإنما يهتم فقط بعرض سلوك الإنسان الجماعى حيال التاريخ وفى سبيل ذلك تتخذ وسائل فنية خاصة وجديدة لتعميق الأثر المطاوب ، يستعين فيها الكاتب بإمكانات المسرح الملحمى الحديث ، وبشرائع طبيعية تنتزع من التاريخ والواقع ، يعاد عرضها فى العمل المسرحى . لقد كان وراء ذلك فلسفة جديدة تهدف إلى عرض التاريخ على المسرح باعتباره جزءاً من الواقع الحاضر يعاد إلقاء الضوء عليه خلال رؤية عصرية . ويبدو المسرح السياسى والتسجيلى أقرب ما يكون إلى المقالة أو النص التاريخى حين نلمح رأياً للكاتب يحاول الدفاع عنه ، ولا يكون فى المسرحية بناء على ذلك شخصيات أو أصوات ، إلا لخدمة هذا الرأى ، فلا مساحة تذكر للرأى الآخر فى الغالب ، وهذا أمر جعل بعض النقاد يطلقون على هذا اللون : المسرح الدعائى ، لأنه يعلن عن صوت واحد هو صوت الكاتب وفى ضوء ذلك يمكن أن نقرأ ثلاثية باكثير إله إسرائيل . للمزيد من التفاصيل عن المسرح السياسى والتسجيلى ارجع إلى المسرح السياسى د . عبد العزيز حمودة و مقدمة د . يسرى خميس لمسرحية ما راد صناد ومقدمة الفريد فرج لمسرحية النار والزيتون .

٢- إله إسرائيل ١٤١ .

،وتستوحد أزيائهم فى فلسطين وهو تأكيد ليس الأخير لسمه التسجيل والدعاية فى عمل باكثر المسرحى .

ويعد المشهد الثانى من المسرحية صورة تاريخية فنية لمؤتمر بال اليهودى ، حيث أعلن عن إنشاء وطن قومى يقول رئيسهم فى هذا المؤتمر "إخوانى الاعزاء ، لقد كنا نعمل قديما فى سراديب الظلام ، وقد آن لنا اليوم أن نعمل فى وضوح النهار^(١) " ويضيف الكاتب إعلان ألوهية الشيطان ، ويتحرى فى دقة تسجيل وقائع هذا الحدث ، الذى أعلن فى نهايته عن تشكيل لجنة تأسيسية " تسعى بالوسائل السلمية إلى أن يكون لنا وطن قومى فى فلسطين يثوب إليه اللاجئون من اليهود ، الفارون من الظلم والاضطهاد^(٢) .

ولما أصبح العمل لمسرحى مجرد تسجيل للفكرة اليهودية كما دارت فى مؤتمر بال بقلم عربى ، فقد فضل الكاتب أن تكون الشخصيات مجرد أصوات تردد فى دقة مجموعة من المعلومات التاريخية السياسية ، بحيث لا نجد كبير فرق بين ما يردده الصوت الأول أو الثانى أو الثالث ، فكلها أصوات تعبر عن أحلام اليهود فى فلسطين العربية . نقرأ للصوت الخامس ما يسجله الكاتب فى قوله "السنا نسيطر اليوم على مقاليد الاقتصاد والسياسة فى جميع حكومات

١- إله إسرائيل ١٥٤

٢ إله اسرائيل ١٥٩ .

العالم^(١) كما نقرأ التسجيل الدقيق في قول الرئيس "اطمئنوا أيها الإخوة الأعزاء فلن يرحل اليهود جميعا إلى فلسطين في خطواتنا الأولى ، ولا إلى أرض الميعاد في خطواتنا الثانية ، كلا لا ينبغي أن تفعلوا ذلك ، بل ستبقى جاليات كبيرة منهم ، حيث كانت في مركزها بين شعوب الأرض لتكون ركائز لوطننا المحدود تجند كل ما تملك الشعوب من قوة مادية وأدبية، وهكذا سيسير الوطنان المحدود وغير المحدود جنبا إلى جنب صوب الغاية الكبرى^(٢) .

ويقتررب باكثر من المباشرة التسجيلية لوقائع التاريخ تعبيراً عن صوت واحد لعربي آمن بخطورة الكيان الصهيوني فانبرى يقدم رؤية تصور الماضي والحاضر حتى يكون في المستقبل نوع من الاستعداد والحذر . إن القارئ يسمع أصوات اليهود في المسرحية تردد مجموعة من معارفه التاريخية ولكن الكاتب ينقل لنا في دقة معلنا؛
 ٥ أن الماضي قائم في الحاضر يهدد الأرض العربية :

صوت : لكن كيف السبيل إلى إنشاء الوطن القومي في فلسطين ؟

أصوات : أجل كيف السبيل إلى ذلك ؟

الرئيس : أول خطوة في هذا السبيل هي الحصول على اعتراف لنا بحق إنشاء هذا الوطن .

١- إله إسرائيل ص ١٦٣ .

٢- إله إسرائيل ١٦٧ .

- الصوت : أذكر يا سيدى الرئيس أن بعض جمعياتنا قد حاولت الحصول على ذلك من الدولة العثمانية فلم تنجح
- الرئيس : سنعاول الاتصال بالدولة العثمانية فإن لم تنجح هذه المرة سنحصل على هذا الاعتراف من دولة أخرى^(١) .
- وكما يتجه كتاب المسرح السياسى إلى تقديم مجموعات من الشخصيات التاريخية تدعيما لقضية ، أو تأييدا لوجهة نظر فى أداء طبيعى ، يحشد باكثر فى مسرحية أمثال هذه الشخصيات التى تجعل من العمل المسرحى سبيلا للتعبير عن رؤية للكاتب . فى المشهد التالى يعرض باكثر أسماء لسانة من اليهود ، لم يكن تواجههم الا تأييدا لفكرة تغلغل النفوذ الصهيونى فى أوروبا خدمة لحركة ترمى إلى السيطرة على العالم من خلال الاضطهاد :
- الأول : أنا وزير المالية فى فرنسا .
- الثانى : أنا وزير العدل فى المانيا .
- الثالث : أنا نائب رئيس مجلس اللوردات فى بريطانيا
- الرابع : أنا المستشار الامبراطورى فى النمسا .
- الخامس : أنا رئيس مجلس القضاء الأعلى فى الولايات المتحدة
- السادس : أنا رئيس الوزراء فى المجر

السابع : أنا وزير المواصلات في ايطاليا^(١) .

وهذا المشهد فضلا على أنه يحمل قيمة تسجيلية ، فإنه قادر أيضا على إسقاط معاصر لحركة الصهيونية في العالم ، التي يعد حاضرها امتداداً لماضيها ، وهو إسقاط يرد في التو على خاطر القارئ ، والمشاهد المعاصر الذي يستطيع أن يشارك الكاتب بكتابة فقرة يعدد فيها مناصب اليهود في العالم اليوم ، وكيف تسخر جميعها لخدمة الحركة الصهيونية .

وكما أن كتاب المسرح التسجيلي يتوسعون في استخدام الوثائق والملفات والمعارف التاريخية يفعل باكثر مستمدا وثائقه من أسفار العهد القديم والتلمود وبعض الكتابات التاريخية المعاصرة وقد وفق في توثيق صلة هذه الوثائق بالشيطان . وقد استمد باكثر من الوثائق رمز الذهب ، وفسر به الشخصية اليهودية بحيث لا يجد القارئ كبير عناء في مطابقة ما يقوله اليهودي المعاصر لموسى ، مع آخر يعاصر عيسى ، مع ثالث يعاصر الحركة الصهيونية . إن الوثائق التي تحدثنا عن العلاقة الحميمة بين اليهود والذهب أكثر من أن تحصر ، ولكن باكثر يصل هذه الفكرة بالوهية الشيطان لبنى إسرائيل ويفسر من خلالها سيطرة اليهود على بيوت المال ، نقرأ الحوار التالي بين شيوخهم وإيليس .

١- إله اسرائيل ١٧٠ .

إيليس : ما يكون لى أن أتجلى إلا للمصطفين قولوا لهم إنى تجليت لهم .

الشيوخ : لن يصدقوا دعوانا حتى يروك كما رأيناك .

إيليس : حسبهم أن يرونى فى الذهب .

الشيوخ : (فى اهتمام بالغ) الذهب ؟

إيليس : نعم بلّغوهم أنى قد جعلت من نعمتى عليهم أن أتجلى لهم فى هذا المعدن النفيس فليحرصوا على جمعه لتكون لهم القوة والسلطان^(١) .

بل إن باكتير يناقش بعض هذه الوثائق ويعالجها تدعيما لرؤيته الدعائية فثمة حديث فى بروتوكولات حكماء صهيون يبيح سرقة اليهودى لغير اليهودى ، يناقش الكاتب هذه الوثيقة على لسان موسى فى قدر كبير من بساطة المنطق : يحاول "عزرا" الاعتذار عن سرقة أموال الوثنيين (ويقصد المصريين) وتؤيده اليهود مستنديين إلى شرائعهم ، ورد موسى عليه السلام غاضبا : يا غلاظ الرقاب أفيسرق الموحدون؟^(٢) .

بناء على هذه الرؤية يقدم باكتير اليهودى فى زمن موسى وهو يضع العجل الذهبى ملتزما بوصية الشيطان ، حين أوهمه أن يصب الحلى الذهبية فى قطعة واحدة فتضيع معالمها ، ويتعذر ردها

١- إله إسرائيل ص ٢١ .

٢- إله إسرائيل ص ٢٩ .

لأصحابها من المصريين ، كما أمر موسى ، ثم يقدم يهوذا حوارى عيسى رافضا ملكوت السماء حريصا على الذهب يخون من أجله سيده : هذا الذهب أتركه اذا أنا فارقت هذه الحياة ، لا أريد أن أتركه لأحد ، لا أريد أن أعيش " ، ثم يقدم رئيس المؤتمر اليهودى وهو ينصح المؤتمرين أن تتفرغ للدعوة جاليات كبيرة تجند كل ما تملك الشعوب من قوة مادية وأدبية ، مشيرا إلى بيوت المال فى كل مكان ، التى ينبغى أن تكون لليهود وحدهم .

ويضمّن باكثير مسرحيته فاوست الجديد قدرا من أزمة العلم المعاصر المنقسم إلى معسكرين متصارعين يلهثان وراء امتلاك وسائل دمار البشرية باسم التقدم أنا والحرية أنا آخر .

كان فاوست فى المسرحية يحمل كيان إنسان شرقى بمكوناته البيئية والدينية ، فهو مسلم إذا نحينا جانبا القلب الغربى المستلهم ، وهو بالإضافة إلى إسلامه يحمل قدرا من مؤثرات الحضارة الغربية التى تعكس وجهة نظر الإنسان الشرقى إزاء مشكلات العالم التى يثيرها إنسان الغرب وحضارته^(١)

بدأ فاوست طامحا فحالف الشيطان بغية الوصول إلى جملة من الكشوف العلمية ، ولكنه بعد الكشف الروحى الذى ساعده فيه الشيطان دون قصد إلى ذلك أصبح مؤمنا بأن أيا من الدولتين المتنازعتين على

١ - مقدمة الشريف خاطر لفاوست الجديد بإذاعة البرنامج الثانى

كشوفه لا تستطيع أن تهدى البشرية ، ومن أجل ذلك قرر أن يحرق تلك الكشوف ، فأحرق ذلك الكشف الذى يوفر الأغذية للناس كالماء والهواء ، حتى لا تحتكر لمضاعفة ثروات أمة قوية على حساب شعوب محتاجة فقيرة ، كما أحرق الكشف الخاص، بتحويل الصحارى إلى جنان خضراء ، لأنه يقوم على التحكم فى توزيع مياه الأمطار على بقاع الارض "قفى وسعهم لو استحوذوا عليه أن يهلكوا من شاءوا من الشعوب بالجفاف ويغرقوا من شاءوا بالفيضان"

وقد أكدت أحداث المسرحية تلك الرسالة التى ينبغى أن يقوم بها الشرق الذى مثله فاوست المؤمن فى تصديه للشيطان فى نهاية المسرحية معتمدا على الكشف الروحى الذى توصل إليه عن طريق مجاهدة الشيطان . يقول باكثير عن تلك الرسالة الروحية " يجب أن تكون هذه هى رسالتنا لما ورثناه من مكونات الحضارية منذ أيام الفراعنة والحموريين والفينيقيين ، ونحن باعتبارنا ورثة هذه الحضارة لابد أن يكون لنا موقف محدد ومختلف عن موقف أولئك الذين ورثوا الحضارة الإغريقية المادية" (١)

إن فاوست الشرقى صاحب التراث الروحى يرفض ما يعرضه عليه صديقة بارسلز (وهو عرض الشيطان نفسه) مزيئا له سبيل الانضمام إلى واحدة من القوتين المتصارعتين :

بارسلز : فى إمكانك إذا توليت السلطة فى أحدها أن تواجه سياسته كما ترغب .

فاوست : هيهات رأس الأفعى لا تفكر إلا تفكير الأفعى^(١) .

ومما تقدم نلاحظ أن مديحة عواد فى بحثها عن مسرح باكثير تبالغ إذ تذهب إلى أن باكثير لم يعمق الصراع النفسى فى مسرحيته فاقترنت على الصراع فى مستواه الإنسانى العام الذى يتمثل بين القوى المتصارعة على السيادة صوت السلام وخير البشرية كما يمثلها فاوست وهذا التحويل للصراع الداخلى عند فاوست إلى مبارزة بين المعسكرين الشرقى والغربى أو الشيوعى والرأسمالى ينتمى إلى خصائص الأسلوب الميلودرامى ، كما يحمل طابعا محليا يرمز به المؤلف إلى قضية بلاده ولا يرتبط فيه بالنموذج العالمى المستلهم^(٢)

وتذهب الباحثة أيضا إلى أن باكثير فى هذه المسرحية يثير قضية الحرية وارتباطها بالفعل الذاتى ، وهو - فيما ترى - يناقش هذه القضية من خلال الإطار السياسى ليحدها فى النهاية بالموقف الإسلامى إزاء حرية الفعل؛ فقد صور الكاتب الصراع بين المعسكرين الشيوعى والرأسمالى أو بين اليمين واليسار من أجل سيادة العالم ، فكلاهما يعرض على فاوست أن يكون حاكمه المطلق حتى يتمكن من

١- فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢- مديحة عواد سلامة . مسرح على أحمد باكثير ٢٤٠ .

أن يدمر الآخر بأدوات الدمار التي كان يملك أوراق أبحاثها ، بعد ما أعانه الشيطان على الوصول إليها ، كان الشيطان يحلم بذلك كي يحكم العالم من خلال فاوست .

وعلى حين لم تفصح الباحثة عما تعنيه بقضية الحرية وارتباطها بالفعل الذاتى تعود فتري أن باكتير لا يقدم بديلا يجعل من هذه القضية موقفا أكثر اقترابا من الناس ، إنه يرفض الاحتكار ولا يرى أملا فى يمين أو يسار ولكنه يرى الأمل فى العودة إلى الموقف الإسلامى الذى يستند إلى القانون المكلف بحماية الجماعة ، والذى يهدف من خلاله إلى الارتقاء بالإنسان والوصول به إلى خير الدنيا وثواب الآخرة^(١) .

الباب الثانى

عناصر الدراما

الفصل الأول

الشكل المسرحي

حين أثار أرسطو قضية الدراما في كتابه عن الشعر رداً على أفلاطون ، تعرض لما عرف بعد ذلك بالشكل المسرحي ، وانتهى إلى ما يمكن أن يسمى الشكل المتضمن في الموضوع . غير أن مفهوم المحاكاة عنده اتسع ليضم إلى الشكل المسرحي حديثاً متضارباً عن العمل المسرحي والحبكة ، ثم تأكيداً في مكان آخر على الحبكة والشخصيات باعتبارها أساساً للعمل الدرامي . أما الكلاسيكيون فقد اتخذوا من قانون الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث سبيلاً لدراسة الشكل المسرحي على الرغم من أن هذا القانون - إن صح أن يكون ثمة قوانين وإن صحت نسبته إلى أرسطو - لا يحدد شكل مسرحية بعينها ، أو تياراً مسرحياً بعينه وإن حدد الشكل الخارجي لجنس المسرحية بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى . ولم تخرج محاولة هيجل عن تلك النتيجة على الرغم من حرصه على الحديث عن الشكل المسرحي من خلال تتبع عناصر العمل الدرامي الداخلية ، كما لم يكن هرم فريشاخ المعروف قادراً على حل المشكلة فهو يصدق على المأساة دون الملهاة ، وهو غير ثابت في كل العصور ، وهو

من جهة ثالثة مرتبط بعنصر واحد من عناصر الشكل
الدرامى هو الحبكة^(١).

وإذا كان الشكل المسرحى يخضع فى الدراما الغربية لتقاليد
العصر بحيث يمكن بسهولة التعرف على الشكل المسرحى للمسرحية
الإغريقية أو الكلاسيكية أو الإليزابيثية ثم الدراما الحديثة خروجاً من
المسرحية الرومانتيكية فإن الشكل المسرحى لدينا لا يخضع لشكل
محدد ثابت ، ولذا يصدق عليه ما أذاعه فرجسون عن مسرح
المنظورات الجزئية ، باعتبار أن التجربة المسرحية فى هذا الشكل
ترتبط بثقافة الكاتب الدرامية ونظراته المتفردة للحياة قبل ارتباطها
بعصر معين أو تقاليد درامية بعينها ، فقد كان كاتبنا يفتقد التقاليد
المسرحية الراسخة من ورائه، ولهذا كان يضطر لتقديم وتجريب
أشكال مسرحية مختلفة علّ واحد منها يكون المعادل المناسب لعواطفه
وأفكاره عن الحياة^(٢).

١- للمزيد من التفاصيل ارجع إلى : فن الشعر لأرسطو ترجمة د. شكرى عياد ص ٤٨
وما بعدها ود. عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص ١٥٣ وما بعدها، د. عبد الواحد
علام - قضايا ومواقف فى التراث النقدى ص ١٤٣، د. عبد العزيز حمودة - البناء
الدرامى ص ٩٠، محمد حمدي إبراهيم - دراسة فى نظرية الدراما ص ٥٢ .

٢- ارجع إلى فرجسون - فكرة المسرح ٢٥٧ - ٢٥٨ ود. عبد الحكيم حسان -
أنطونيو وكليوباترا ص ١٦٩ - ١٧٠ .

ومع ذلك فإن الإطار الخارجى لهذا الشكل لن يخرج عن عرض تمهيدى فى القسم الأول يتبعه عرض لتقلبات الصراع ثم يأتى القسم الثالث ويمثل خاتمة الصراع . أما تلك العناصر الفردية التى يتميز بها مثل هذا الشكل المسرحى فلا يمكن التماسها فى هذا الإطار الخارجى ، بينما يمكن ذلك من خلال متابعة متأنية للخصائص الفردية داخل العمل المسرحى برمته. وينبغى أن نسلم أن صعوبة تحديد أو تعريف الشكل المسرحى لدى كاتبنا لا يعادله إلا صعوبة نسبة مسرحية إلى شكل ثابت حتى بالمقارنة مع أعمال أخرى للكاتب نفسه .

أما القسم الأول وهو العرض التمهيدى فهو جدير بالملاحظة فى المسرحيات موضوع الدراسة لأكثر من سبب : الأول أن ثمة يمكن التعرف على فهم كاتبنا لطبيعة النقطة التى ينبغى أن يبدأ منها العمل المسرحى ، وكيفية صياغة هذه النقطة بطريقة تمكنه من الانتقال إلى الجزء التالى ، حيث عرض الصراع ، وتمكننا نحن القراء من مواصلة القراءة باعتبار أن العرض التمهيدى يملك تحديد الطاقة الإخبارية التى تحدث عنها فرجسون ، والتى نعبر عنها نحن بقولنا إن مثل هذه المسرحية تستحق أن تقرأ بعد أن نكون قد قطعنا فقط بضع صفحات من بدايتها . أما السبب الثانى فيتعلق بوجود عرض تمهيدى تقليدى

لموضوع الشيطان والإنسان فى الدراما الغربية ، وكان لكتابنا موقف من هذا العرض التقليدى يتراوح بين التأثير به ، وتمثله ، والثورة عليه.

ولا يستطيع الباحث مقاومة إغراء الحديث عن أرسطو وهو يبدأ حديثه عن العرض التمهيدى، إذا كان أرسطو قد ألمح إلى أن الفعل الدرامى التام موضوع المحاكاة لابد أن تكون له بداية ووسط ونهاية . ولم يكن ليخفى على أرسطو والنقاد بعده أن أى فعل درامى تبعاً لذلك يجب أن يبدأ عند نقطة معينة ، وأن اختيار هذه النقطة يمثل جزءاً من المسرحية لا يستهان به . ولم يكن أرسطو والنقاد بعده قد قصدوا إلى أن الكاتب لابد أن يتحرى مجموعة من القواعد المنطقية الجافة ، لأنه ملزم بأن يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون فى قوة أقيسة عامة ، وإن كانت غير خاضعة للمنطق فى الوقت ذاته . ومعنى ذلك أن أجزاء الحكاية فى العمل الدرامى تكون فى تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقى عن طريق الإيحاء الفنى^(١) .

١- راجع د . محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص ٦٥ ود . عبد الواحد علام- قضايا ومواقف فى التراث النقدى ص ٥٩، ٦٠، ٦١ .

وبهذه الكيفية يمثل العمل الدرامي للقارئ والمشاهد تسلسلا منطقيا للحوادث ، ولسنا نعنى بطبيعة الحال منطق التفكير المجرد ، وإنما منطق الاختيار الفنى . وهذا التسلسل المنطق يبدأ عند حدث معين يختاره الكاتب^(١)

وتبدو قيمة هذا الحدث الذى يمثل العرض التمهيدى إذا قرأنا لهذا الكاتب "المنطقى" الذى يعنى فى كتابة مسرحيته بتقديم الحادث الأول من تلك الحوادث المتسلسلة تسلسلا منطقيا يتسق مع وقوعها فى تاريخ حياة الشخصيات . إن هذا الكاتب - وسوف نصادفه كثيرا فى مسرحنا المعاصر- تصور الدراما عرضاً لمجموعة من الحوادث لمجرد وجود رابطة زمنية أو مكانية بينها ، وهذا الكاتب لم يدرك الفرق الذى يبدو بديهيا بين وقوع الأحداث متوالية ، بعضها بعد بعض فى الحياة اليومية ، مفتقدة للإقناع الفنى وغير لافتة للانتباه وترتيبها

١- كانت المادة التوضيحية التى تمثل العرض التمهيدى تقدم عن طريق الاستهلال فى بداية المسرحية prologue أو الاحاديث الجانبية asides أو المناجاة soliloquy وكانت أحيانا تقدم مطبوعة فى البرنامج الذى يوزع على المشاهدين أثناء دخول المسرح ، واتجه الكلاسيكيون نحو تقديم هذه المادة عبر حوار يجرى بين الخدم فى بداية المسرحية وهوجمت هذه الطريقة المصطنعة وقال عنها شو : ألا نجد غير هذين الخادمين اللذين لا مفر منهما وهما يثرثران ويرددان الشائعات حول مغامرات سادتهما لمجرد أن وظيفتهما المصطنعة هى تقديم العقدة ، وإن عملهما فى الواقع لا يخرج عن كونه مجرد مضايقة للجمهور بالقدر الكافى كى يشتد ترحيبه بالشخصيات الرئيسية حينما تصل إلى المسرح . كما أشار برادلى إلى أن عملية الإفضاء بالمعلومات بهذه الكيفية عملية كريهة وإجراء غير درامى ، وأشار إلى وسائل أخرى ليست من بينها الأقوال والاحاديث وإنما تبدأ بالأفعال والحوادث التى ندركها ولكننا لا ندرك ما يبينه لنا الكاتب من خلالها للوهلة الأولى . راجع حسين رامز-الدراما بين النظرية والتطبيق ص ٦٣٧ ود . عبد العزيز حمودة "البناء الدرامى" وبرادلى التراجيديا الشكسبيرية ص ٥٤ - ٥٥ وانظر العرض التمهيدى لدموع إيليس لفتحي رضوان .

وتسلسلها فنيا بحيث يستتبع بعضها بعضاً ، كما لم يدرك أن الفن مكمل للواقع ، إذ الوقائع في الحياة اليومية تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة التي لا تقدم سوى مأساة رديئة مملة . ونعود إلى أرسطو فنجد أنه يقرر بوضوحه الذي اعتدناه ، أن الأحداث في حياة الإنسان متنوعة بشكل لا نهائي مما لا يمكن معه اختصارها إلى وحدة ، كما أن هناك الكثير من الأفعال التي تصدر عن رجل واحد ، والتي يتعذر علينا تجميعها في فعل واحد ومعنى ذلك أن مهمة تحديد نقطة البداية تعنى اختياراً من الكاتب ، وعلى أساس هذا الاختيار تتوقف- في الغالب- قيمة العمل المسرحي ككل ومن أجل ذلك لا نعجب حين يحدثنا بعضهم أنه ما لبث أن توقف عن القراءة ولمّا يترك العرض التمهيدى . وقد واجه الكاتب الدرامى هذه المشكلة المحيرة : مشكلة من أين يبدأ ؟ وكان الكاتب الإغريقى يلتزم التزاماً شديداً بوحدة الزمان التى تجعل الفعل المسرحى مستمرا ، ولذلك كان العرض التمهيدى لديه يبدأ عند نقطة أقرب ما تكون من ذروة الدراما . وقد لاحظ الدكتور عبد الحكيم حسان أن العمل الدرامى فى التراث الإغريقى كان يبدأ- فى الغالب- قبل بداية المسرحية ، لأن المسرحيات الإغريقية كانت تستمد موضوعاتها من الأساطير التى كانت معروفة لكل الإغريق ، مما لا يجعلها فى حاجة إلى طول المقدمة^(١)

^١ - د. عبد الحكيم حسان أنطونيوكليوباترا ص ١٦٠ - ١٦١ .

وذلك على حين اتجه شكسبير ممثلاً عصره إلى افتتاح العمل المسرحي بالحادثة الهامة الأولى في التسلسل المنطقي له^(١). وكان الكلاسيكيون يتجهون غالباً إلى تقديم جزء من الفعل الدرامي وكثير من المعلومات عن الشخصيات إلى القراء والمشاهدين قبل أن يأخذ الفعل المحاكى في شق طريقه. وكان الرومانكيون يميلون إلى تخفيف العبء باستهلال العمل الدرامي بأول حادث مهم له دلالة في سلسلة الحوادث الدرامية. والواقع أن مشكلة العرض التمهيدى لا تمس الفعل الدرامى فقط، لكنها تمس فى الغالب اهتمام جمهور القراء والمشاهدين، الذين يعمل الكاتب على بعث اهتمامهم بتقديم شخصياته حريصاً على أن يوضح ما بينها من علاقات عن طريق الإيحاء قبل أن يقطع فيها شوطاً طويلاً، ليحفظ لنا سرّ أسرار الدراما، ونعنى التشويق والانتظار وتخيل الاحتمالات وإثارة عواطف الحب والنفور، لتنمية الخط العاطفى، الذى يضع القارئ والمشاهد حيث يكون الكاتب قادراً على تقديم ما يريد إيصاله^(٢).

ويؤدى العرض التمهيدى الغرض الواضح منه إذا استطاع الكاتب على نحو دقيق أن يجعلنا نرحب بعمله المسرحى بالمعنى

^١ - ويبدو ذلك واضحاً فى مسرحية أنطونيو وكليوباترا حيث يتمثل العرض التمهيدى فى المناظر الأولى من الفصل الأول فننتعرف على الشخصيات الرئيسية فى المسرحية والظروف التى تحيط بها، والقوة المثيرة للصراع والحادث الأول وهو رجوع أنطونيو إلى روما - المرجع السابق ص ١٨١ - ١٨٢.

^٢ - ميليت وبنيتلى - فن المسرحية ص ٤٠٨.

الواسع لكلمة الترحيب ، التي ندع فيها أنفسنا للكاتب نقرأ عمله أو لخشبة المسرح نتابع ما يجرى عليها وكأننا فى الحالين نرى شيئاً يخصنا نحن بالضرورة . وإذا استطاع الكاتب أيضاً أن يفجر لدينا الطاقة التى جبلنا عليها ونعنى حب الاستطلاع ، شريطة أن يصاحب حب الاستطلاع الترقب ومشاركة الكاتب فى وضع حلول مستقبلية أو تصور حلول لما سوف يجرى الآن من الأحداث . وإذا استطاع الكاتب أن يشدنا إلى عنصر من عناصر الصراع نوّكده ونتابعه باهتمام يفوق غيره من العناصر ويوحى العرض التمهيدى إلينا بهذا العنصر الذى نعدّه سلفاً موضع الاهتمام والذى لا يقرأ على عجل أو يشاهد فى فاتحة المسرحية ونحن نبحث عن عود ثقاب لنشعل "سيجارة " وأخيراً فإن العرض التمهيدى الناجح هو ذلك العرض الذى يكون لدينا مجموعة أولية من المشاعر تتراوح بين الإحساس بالعطف أو الإحساس بالنفور معاً ، أو الإحساس بالنفور ثم الإحساس بالعطف^(١) .

ويضع الباحث هذه الأفكار أمامه وهو يقرأ أعمال كتابنا ويلاحظ أن هؤلاء الكتاب كانوا على وعى بهذا العنصر الهام من عناصر البناء الدرامى ، كما يلاحظ أنهم قد جمعوا فى أعمالهم بين مختلف الاتجاهات الغربية فى تشكيله ، ومن جهة ثالثة يلاحظ أن كتابنا أيضاً قد جمعوا بين التقليد والتجديد فى صياغة هذا العرض

^١ - انظر ميليت ونبلى فن المسرحية ص ٤٠٩ - وما بعدها

التمهيدى ، متصلين بالتراث أنا ومنفصلين عنه أنا آخر وقد استمد أبو حديد من جوتة - وربما مارلو كذلك-، الهيكل الخارجى للعرض الفاوستى التقليدى ، ونلمح ذلك من خلال التوجيه المسرحى الأول الذى يبدأ به العرض التمهيدى لديه .

(حجرة متواضعة فى طرف من أطراف بورانيا ، عاصمة دولة بورانيا . الأثاث حقير : مائدة عليها بعض أدوات مبعثرة ، وبعض كتب ملقاة بغير نظام ، وبعض أوانى الشاى مختلفة الأشكال ، وبعض كعكات فى طبق . وحول الغرفة أرفف عليها كتب قديمة ودواليب كتب رثة الهيئة ، وبعض كراسى موضوعة بغير نظام ، وضع على بعض منها كتب ، وعلى بعضها قطع . وطوبوز شاب عليه مسحة من الجمال ، حسن القامة ، ولكن وجهه الأصفر يدل على الحرمان وعيناه تلمعان ببريق خاطف . ولكن جسمه الهزيل ينم عن قلق نفسى يحرقه، وشعره أشعث غير منظم ، وهيئته بوجه عام تدل على ثورة فى نفسه) .

طوبوز : (يقرأ جالسا على كرسى ، ثم يرمى بالكتاب على مقعد مجاور فى شئ من العنف) أف (يفرك عينيه) لا بد لى من نظارة . هذه القراءة تتعبنى (يتحرك نحو المائدة يعبث فى الكتب حيناً)

ومع ذلك فماذا أقرأ ؟ ما هو إلا هراء . أضيع عمري في مثل هذه القبور^(١)

ولم يستقدم باكتير إلى أبعد من ذلك فهو يجمع بين العرض الفاوستي التقليدي وتصرف أبو حديد السالف فيه ، ويبدو ذلك أيضا في التوجيه الأول في المسرحية (في منزل فاوست حجرة مكتب أشبه بالمكتبة ، تغص رفوفها بالكتب من جميع الأحجام ، تنتشر في أركانها شتى الأجهزة العلمية المعروفة في ذلك العصر من مناظير وأنايب وغيرها يسود الحجرة شئ من الفوضى ينبئ بعدم وجود سيدة في البيت . الوقت عند الأصيل . يرى فاوست معتمدا برأسه على مكتبه ، دافنا وجهه بين يديه .

فاوست : آه . لا فائدة ، لا جدوى ، لا أمل ، عبث في عبث ، عذاب في عذاب .

تُرى كم بقى لى من العمر ؟ أبى عاش ثمانية وستين عاما . كيف احتمل هذه السنين كلها ؟ إن يوما واحدا ثَقِيل على . لكن كيف ؟ هل أشنق نفسي ؟ هل أشرب السم ؟ هل أرمى بنفسى من حالق ؟ هل أحرق نفسي في النار ؟ هل اعتمد الخنجر في صدرى ؟ هل أتوكأ على سيف لينفذ في بطنى إلى ظهري ؟ كل هذه السبل تؤدي إلى الغرض ، ولكن أيها أليق

^١ - عبد الشيطان ص ٥ .

بى وأيسر على ؟ أليس من نكد الدنيا على أحدنا إذا ما ضاق بالحياة أن يكون عليه هو أن يختار كيف يموت.....؟^(١)

فكلاهما كما نرى يتمثل العرض الفاوستى ويوجزه بعناصره المختلفة فى التوجيه الأولى ، وكذلك فعل توفيق الحكيم كثيرا^(٢).

وليس يعنينا مجرد ملاحظة ورود مثل هذا العرض ، كما لا يعنينا أن نحصى ملامح التشابه بقدر ما يعنينا أن ننظر إلى مناسباته لما يستقبل من أحداث ، ونجاح الكاتب فى اختياره نقطة للبداية مملوءة بالحرارة المثيرة للقلق والاهتمام . إن العرض الفاوستى التقليدى الذى يعارضه كتابنا يفجر فى القارئ مجموعة من القضايا العليا التى أرقت الإنسان ، ونحسب أنها لا زالت تؤرقه ، ليس فقط فى مجرد توقه إلى المطلق ، ونحن بدورنا نتأهب بمثل هذه المشاعر مع كتابنا لا نلبث أن نترجع حين يتحول أبو حديد ثم باكثير من عالم البحث عن المطلق والتوق إلى فك أسرار الوجود والعجز عن بلوغ ذلك لنراقب شابا أوشك على الانتحار لتخلى فتاته عنه . وبذلك يلاحظ القارئ أن الجزء التالى من العرض التمهيدى الذى يخصصه كلا الكاتبين لعرض حكاية هروب الفتاة من فتاها يمثل انحدارا من عالم إلى عالم آخر يختلف عنه كل الاختلاف ، فإننا قد نترقب هذا العالم الذى كفر بعلمه فى رحلة البحث عن المطلق ، وقد نرثى له ، ولكننا لا نشعر بذلك على نحو

^١ - فاوست الجديدة الفصل الأول

^٢ - راجع نحو حياة أفضل، الشيطان فى خطر ومقدمته لكتابه عهد الشيطان

أقوى أو مساوٍ ونحن نشهد فتاة تتخلى عن فتاها لتقترن بصديقه كما فعلت سادى حتى لو هربت للدير كما فعلت مرجريت . ومن هنا تبدو خطورة معارضة الأعمال الأدبية الكبرى ، لأنها على الأقل تفجر فى القارئ هذه النزعة القوية ، ونعنى الميل الفطرى إلى الموازنة والمقارنة وحينما تعمل هذه النزعة عملها فإنه لا يبقى إلا الأصل .

فى "أشطر من إبليس" كانت العلاقة واضحة بين العرض التمهيدى والموقف العام فى المسرحية الذى بدا لنا من العنوان "أشطر من إبليس" مفندا اعتقادا شعبيا يسيطر على الأذهان ، وفى طريقه لتنفيذ هذا الاعتقاد أو الزعم-إن شئنا الدقة- يوضح الكاتب أن الإنسان يبذ الشيطان ، ويتفوق عليه ، حتى فيما عرف عنه من قدرة على الإغواء ، وهو الأمر الذى اختص به من بين خلق الله جميعا . يقدم القطب الأكبر للابالسة فى بداية الفصل الأول وفى الجزء الأول منه والذى يمثل العرض التمهيدى تفجيرا للموقف الأدبى فى المسرحية حين يبحث القطب عن طريق آخر تثبت به الشياطين كيانها غير طريق الإغواء :

القطب : إن قيامى بإغواء أبناء آدم والتغريب بهم ، على نحو ما هو مفروض فى حياتنا المقررة ، ومسجل فى دستورنا الأعظم

أمر بدا لى الآن غير ذى بال . ماذا كان من صنعى يستوجب
أن أفخر به؟ اعترف جهره بأنى لم أصنع شيئاً^(١) .
ويعود القطب فى نفس الفصل لكى يعرض لنا الموقف الذى
يحاول الكاتب عرضه بالتمهيد له فيقول : إنه فكر فى هذا ليعلم البشر
أن الشر منهم وإليهم وأن الشر فى بيئتهم ناجم وفى نفوسهم كمين ،
فليعفونا من تهمة نحن منها براء ... أن لهم أن يتحلوا بشئ من فضيلة
الحق ، وأن لنا أن نعدل إلى ميدان جديد " ويقدم لنا الكاتب فى
العرض التمهيدى أيضاً "بزعبول" من الشياطين وهو صاحب القضية
الذى يعمل على تنفيذها وفاء بوصية القطب ، كما يقدم لنا سبائك هذا
الجنى الذى عاد توا من الأرض معتقداً أنه أغوى زعيم الإصلاح
مستخدماً الأنثى "بريد الخطيئة" ليلقن درساً له مغزى ، يومىء إلى
طبيعة النهاية فى الموقف الأدبى للعمل المسرحى برمته ، حيث هوى
زعيم الإصلاح بذاته ، "لأن الشيطان الأكبر لبنى آدم هو نفسه" .
والذى لا شك فيه أن تيمور قد استطاع بتقديم هذا الجزء من
فعل مدهش يوشك أن يتم أو فى طريقه إلى التمام أن يضع القارئ فى
جسور الدهشة والترقب وحب الاستطلاع ، كما استطاع أن يكون لدينا
شعوراً بفشل المهمة إذا كنا نتعاطف مع الإنسان ونؤمن به ونجاحها
إذا راودتنا الشكوك فى تهاوى الإنسان أمام قدرة الشيطان . وإن كان

^١ - أشطرن من إبليس ص ١٠ - ١١

جزء كبير من قيمة هذا العرض التمهيدى يكمن فى إثارة جو من القلق لا يصل إلى حد التوتر لأن الكاتب تعتمد أن تكون المهمة فى جو من الجدبة التى لا تخلو من مرح ، وهو طابع غالب على العمل المسرحى كله . وبالجمله فإن العرض التمهيدى فى " أشطر من إبليس " نموذج للعرض الذى نعرف من خلاله أطراف الصراع وموضوعه وإن لم يتواجهها بعد وجهها لوجه وقد يعيب هذا النوع من العرض إفصاح الكاتب الذى يوشك أن يكون كاملاً عن قضيته ، وإن كانت أمامنا فرصة للترقب ووضع الاحتمالات.

ويمضى العرض التمهيدى لمسرحية باكثر فى نفس الاتجاه نحو تقديم فعل مدهش يثير الترقب ، حين يبدأ المشهد الأول فنرى فيه كاهنا راكعا فى خشوع أمام صنم يهتمهم ، ويرتل ، ويقطع الصلاة ، ويتلفت ، ويخرج ثم يعود ومعه مجموعة من الشيوخ يأمرهم بالسجود للصنم فيسجدون ، ويدخل القارئ إحساس بأنهم يصطنعون السجود ، وهو أمر يوحى به الكاتب فى عرضه التمهيدى ، فهم يؤدون دوراً تمثيلياً ، لغرض ما نترقب معرفته ، ولا يريد الكاتب أن يفصح عنه دفعة واحدة ، تبعا لمقصده فى رسم جو من الطرافة والغرابة فى عرضه التمهيدى ، ثم نرى الكاهن وشيوخه يسخرون من موسى بن عمران فينشأ لدينا شعور بالنفور ينمو مع طبيعة الروح الدينى لدينا ، ويسخرون من المصريين بعد أن استطاعوا أن يمكروا بهم ثلاثة أجيال فنشفق على هؤلاء المصريين ، ثم نتابع الكهنة فنراهم يرددون عبارة

"إله إسرائيل " فنعرف أن لهم إلها آخر يعبدونه حق العبادة ، ويقسمون به فى موضع السجود لهذا الإله الصنم الذى صنعوه للمصريين "قسما بإله اسرائيل ما قصدت السخرية بل قلت هذا من صميم قلبى"^(١) ويظهر إبليس بعد أن نكون قد تيقنا أنه إله إسرائيل المذكور ويبدأ الكاتب فى عقد صلة بين العرض التمهيدى والموقف الألبى فى المسرحية بله موضوع الثلاثية حين نقرأ هذا الحوار بين إبليس إله إسرائيل وشيوخ اليهود .

الكاهن : (فى حدة) ، لا تراجعونى.. سيتجلى لكم فيه . اركعوا معى للإله) (يركع الكاهن ويركعون معه ويردد فيرددون)
سبوح قدوس هلوليا قدوس هلوليا) (يظهر شيطانان من خلف المذبح فيومئذ إلى الشموع فينطفئن ويظلم المسرح فلا يرى فيه شئ ، وإنما تسمع أصوات الراكعين) سبوح قدوس هلوليا .

صوت : (من جهة الصنم) قد سمعت لكم يا أبنائى قد سمعت لكم
(يضاء)

المسرح إذ تنار الشموع مرة أخرى ، وإذا إبليس قد وقف دون الصنم وعن يمينه شيطانان وعن يساره شيطانان) ارفعوا

^١ - باكتير إله اسرائيل ص ١٢ .

رؤوسكم يا أبنائي وانظروا إلى وجهي (يرفع القوم رؤوسهم
فينظرون ذاهلين)

إيليس : لا تخافوا .. أنا إلهكم ، إله إسرائيل قد تجليت عليكم
واصطفيتكم

الكاهن : سبوح قدوس . المجد لك يا إله لسرائيل والعظمة لك !

الشيوخ : سبوح قدوس . المجد لك يا إسرائيل والعظمة لك !

إيليس : أحقا تحبونني ؟

الشيوخ : ولا نحب سواك^(١)

لقد تركنا الكاتب بعد هذا العرض ونحن على بينة من عواطفنا
تجاه العلاقة بين بنى إسرائيل وإيليس الذي يعبدونه من دون الله ،
ونحن نشفق على أنفسنا من هؤلاء الذين يتخذون من الشيطان إلها .
ويبدو باكتير متعمداً تقديم فعل مدهش في العرض التمهيدى
لمسرحيته ملكوت السماء حيث يمثل المنظر الأول محاولة مريم
المجدلية إغواء يحيى الرسول فى حلتها الفاخرة وزينتها الصارخة ،
على حين يرقب إيليس ومساعداه ما تحاول المرأة أن تصنعه فى
اهتمام وارتياح . وكما يؤدى هذا العرض التمهيدى دوره الواضح فى
تقديم أطراف الصراع وجها لوجه فهو يسهم فى تكوين ارتفاع الخط
العاطفى للقارئ والمشاهد وهو فى حالتنا خط النفور من مريم المجدلية

^١ - إله إسرائيل ص ١٥ - ١٦

" حباله الشيطان " والإحساس بنوع من الشفقة على يحيى الذى يقدر له أن يواجه هذه الفتنة المؤيدة من إبليس : وقد ألمح الكاتب إلى مشاعرنا تجاه المجدلينة التى ننفر منها بأن باب الأمل لم يوصد تماما فى وجهها ، وهو أمر يوده القارئ ، كما أن شفقتنا على يحيى مؤيدة بنوع من الترقب لانتصاره باعتباره ممثلا الخصم القوى للشيطان الضعيف والحوار التالى وهو جزء من العرض التمهيدى يوحى إلينا هذا الحديث الذى نرى فيه الفتنة مجردة من القوة الكفيلة بانتصارها والعصمة مؤيدة بمشاعرنا :

المرأة : (بصوت رخيم) أنا مريم المجدلينة . ألا تعرفنى يا يحيى؟
يحيى : ماذا تريدن بعد ؟ ألم أزجرك عن متابعتى يا امرأة ؟ (لم تكن المحاولة الأولى) المجدلينة : (أخذة بطرف ردائه)حنانك يا يحيى أنى متيمة بحبك !

(رد لا يقنع بصدقه ، وأن أوحى بسوء القصد)

يحيى : ويلك توبى إلى ربك يا خاطئة . (الرب والتوبة والخطيئة فى

مواجهة سوء القصد ولكن ترى تلك وسيلة لرد الغواية)

المجدلينة : سأتوب يا يحيى بعد أن أفوز بعطفك (مواجهة صريحة

بالقصد مغلفة سوءه بكلمة العطف)

يحيى : أنا حصور ولا أرب لى فى النساء (دعوى لا تقنع امرأة

قررت الغواية تؤكد إشفاقنا عليه)

المجدلية : لكنى أنا يا يحيى لى أرب فيك (مواجهة أكثر صراحة ،
نزعت عن نفسها القناع)

يحيى : يا حباله الشيطان ابتعدى عنى (إدراك منه لدور الشيطان)
المجدلية : لن ابتعد عنك حتى تعدنى (تقطع عليه الطريق)
يحيى : ٢ بآى شئ ؟ (أتعد الخاطئة بشئ حسن - يرتفع الخط
العاطفى للشفقة والترقب)

المجدلية : بأن تزور بيتى . لا أحد يجهل بيت المجدلية فى أورشليم
(لن يزور البيت وهو لا يعرف البيت ، فهي تريد أن تقول إن أحدا من
الناس لا يجهل بيتها ، ومن بين الناس يحيى)
يحيى : أزور بيت عاهرة ؟ (إن كانت إلا عاهرة ، فلتذكر إن كانت
نسيت)

المجدلية : سامحك الله يا يحيى . أظننى منديلا لكل شفة ؟ إنما يتوود
لى على العلية من الشيوخ والرؤساء (تحول واعتراف فهي عاهرة
ولكن للوجهاء)

يحيى : هؤلاء حطب جهنم (أتعرف هذه جهنم؟)

المجدلية : حطب جهنم ! (تسخر)

يحيى : أجل اذهبي إليهم واغربى عنى !

المجدلية : (تلين صوتها) قد سئمت من حطب جهنم ، واشتهى يا
 يحيى شجرة نافرة من الجنة (محاولة في طريق ثان يبدأ
 بالتهكم والابتذال فيعاود القارئ ترقبه وخشيته^(١))

ولعل القارئ لهذا العرض التمهيدى يذكر أيضا تعمدته مخاطبة
 المشاعر القوية لدينا ، ونجاحه فى ذلك تمهيداً لعمله المسرحى : حب
 الفضيلة، والرغبة فى انتصار العفة ، وكراهية الرذيلة وانتظار
 هزيمتها ، وترقب فشل الشيطان إله اليهود بما يحمل القارئ لهم من
 مشاعر .

وفى إطار التقليد يقدم فتحى رضوان العرض التمهيدى لدموع
 إبليس: فى المنظر الأول يدور حديث بين تابعين من الخدم فى جو
 غامض يقدم لنا معلومات من الماضى وهى معلومات طويلة تسهم فى
 ركود العرض وعدم نموه ، ويبدو هذا الجو الغامض فى الزى الذى
 يرتديه " ساهر " أول هذه الشخصيات وهو خادم " ذو حواجب كثيفة
 وشعر طويل نوعا مسترسل على عنقه يخالطه بعض الشيب ، وتبدو
 عليه القوة البدنية ، وصوته أجش تتبين منه طبيته وبساطته ووقاره ،
 أما شاهر فأكثر شبابا وأكثر ذكاء ، وأقل كلاما، وفى نبرات صوته
 حزم وعنف وبعض الكبرياء ، وكلاهما يلبس زيا رمزيا لا ينتسب إلي

^١ - إله إسرائيل - ملكوت السماء ص ٧٤ - ٧٥

ريف معين ، يرتديان سترة بنية طويلة من الجلد على بنطلون أصفر
من القطيفة يختفى في حذاء طويل من الجلد البني أيضا^(١)

وهذا التقديم الروائي في مطلع العرض التمهيدى يدفع بنا مع
تفاصيله إلى جو غامض ويجعلنا نفكر منذ اللحظة الأولى في دلالة
هاتين الشخصيتين ، وإلى أى شئ يرمزان . ونسأل هل قصد الكاتب
به إقناعنا بالتعامل مع باقى الشخصيات على نفس المستوى من عدم
الوضوح والاستغراق في البحث عن رمز وراء كل شخصية ، ومعنى
وراء كل حدث في هذه المسرحية التى يقدم فيها قديسة من الآدميين
تسقط وشيطاننا من الشياطين يعلو على ذاته ويحب وتفيض من عينه
الدموع . ولئن قصد الكاتب ذلك فقد أفسد القصد عن طريق بعث
الماضى بهذه الطريقة التقليدية التى يدور فيها حديث conversation ولا
أقول حواراً dialage بين ساهر وشاهر يتحرى فيه نقل الواقع بظلاله
وهو واقع يناقض تلك التفاصيل الواردة فى التوجيه المسرحى قبله
ويخل بالجو الرمزي الذى أراد الكاتب أن يوحى به صراحة فى
إشارته للزى بأنه رمزي ولنقرأ الحوار :

ساهر : وهكذا أنت ترى أن هذا البيت الذى عرف الهدوء سنين
طويلة قد فقد ضيافة بوفاة سيدتنا ، قد أصبح والسحب لا تفارق
سماءه ، إنها الساعة الثانية الآن والسيد لم يتناول بعد طعامه ،

^١ - دموع إبليس ص ٥

وأنت الذى كنت تشبه الساعة دقة وانتظاما تضع الزهر على
المائدة الآن فقط ، وفي عينيك بقية من نوم ، وقد تناءبت ثلاث
مرات من خمس دقائق فى أقل من دقيقة ، ما الذى دهمى الدار
وأهل الدار؟ أضنت السماء علينا بالسعادة التى كانت
تمنحنا إياها بلا حساب ؟ أرأيتنا لا نقدرها ولا نحس بها .
ماذا ؟ هـيه .. أوكلم نفسى ؟ ... أين أنت ؟ هو أيها
المقعد

يوم أن ولدت أنت .. ويوم أن جئت أنا هنا كان البيت أنيقا .
كل ما فيه فن وذوق وكياسة .. كانت سيدتنا كالقمر الذى ينتقل
فى بروج السماء ، تفيض على كل الدار ، بل كل من فى
القرية ، بل كل من فى الناحية سعادة كانت الرحمة والبر ،
كانت الجمال والكمال ، كانت إنسانا علويا سماويا ، لم نصدق
أنفسنا ولا عيوننا ولا آذاننا حينما احتلّتها حجرتها إذ مرضت
فقد كانت لا تغيب عن الأنظار لحظة^(١) .

ويرى ميليت وبننلى فى كتابهما "فن المسرحية" أن مثل هذا العرض
التمهيدى هو أقل أنواع التمهيد حاجة للجهد لأن الكاتب ثمة يريد
إيصال معلومات بطريقة أكثر وضوحاً ولكنها أقل فناً ، والحديث
ينطبق برمته على ما فعله فتحي رضوان^(٢) .

^١ - دموع إيليس ص ٥

^٢ - فن المسرحية ص ٤٠٣ - ٤٠٤ .

وفى إطار التقليد والتجديد - أو لنقل توظيف التراث - ينقل الحكيم العرض التمهيدى لسليمان الحكيم متصلا بالتراث غير قادر عن الانفصال عنه ، كما يؤول فاروق خورشيد عرضه التمهيدى لمسرحية أيوب متصلا بالتراث ومنفصلا عنه فى آن واحد ومعبرا عن مرحلة من نضج وعى كاتبنا بترائه ومصادره وبيان ذلك أن الحكيم لم يشأ أن يتجاوز بريق وإغراء قصة الصيد والعفريت التى تروى فى الليلة الثالثة من ألف ليلة وليلة ، فالعرض التمهيدى يبدأ بظهور الصيد فى صنعاء على شاطئ البحر ، وقد ألقى شبكته فى الماء داعيا : اللهم إنك لتعلم أنى رميت ثلاث مرات فوجدت فى الأولى حمارا ميتا وفى الثانية زيرا مملوءاً بالرمل والطين ، وفى الثالثة أحجارا وقوارير .. اللهم ارزقنى من فضلك هذه المرة يا خير الرازقين (يجذب الشبكة) ، ما هذا؟ قمقم نحاس لا بأس. شكرا لك يا ربى على كل حال .. هذا أبيعه فى سوق النحاس ، فهو يساوى عشرة دنانير ذهباً (يفحص القمقم ، عجباً إنه ثقيل يجب أن أفتحه وأنظر ما فيه ، ويخرج الصيد سكينا ويعالج القمقم فلا يجد به شيئا غير دخان أسود كثيف يخرج منه صاعدا إلى السماء ، ويتجمع الدخان ثم ينتفض فإذا هو عفريت^(١)) ولا يخرج المؤلف بذلك كما يقول الدكتور الحجاجى . عما يذكر فى القصة الشعبية التى تحكى "أن صيادا كهلا فقيرا له زوجة وثلاثة أولاد

، وكان من عادته أن يرمى شبكته كل يوم أربع مرات وذات يوم رمى الشبكة ثلاث مرات فوجد في المرة الأولى حماراً ميتاً وفي الثانية زيراً كبيراً ، وكانت حصيلته في الثالثة شقافة وقوارير ، أما في الرابعة فقد وجد قمقماً من نحاس أصفر وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان ، فرح به الصياد وأخذ يحلم ببيعه ، وما إن فتحه حتى خرج منه دخان أسود صعد إلى السماء ، ومشى على وجه الأرض ثم تجمع الدخان ، وانتفض فصار عفريتاً فلما رأى الصياد قال : لا إله إلا الله، سليمان نبي الله" . ولم يغير الحكيم شيئاً من هذا الموقف حتى العبارة الأخيرة التي نطق بها العفريت ، اعترافاً بنبوة سليمان ، ذكرها المؤلف بنصها دون زيادة بعد أن تجمع الدخان وأصبح عفريتاً^(١) .

وقد تسهم هذه الحكاية الطريفة في شد انتباه القارئ والمشاهد ، وقد تثير لديهما ترقباً فينتظران ماذا سيكون من أمر الصياد والعفريت ، وقد يتعاطف أحدهما مع الصياد المسكين ، ويتعاطف الآخر مع العفريت السجين وقد يضعان مع الاحتمالات القائمة إلخ . ولكن هل هذه البداية الحكائية تتناسب مع الموقف الدرامي في المسرحية : الصراع بين القوة والحكمة ؟ وهل استطاع الكاتب أن يدخل تعديلاً على جو الحكاية كما وردت في ألف ليلة وليلة؟ اللهم إلا إضفاء جو من الفكاهة لا يتناسب مع قسوة المفاجأة ، فضلاً على جو

١ - د . أحمد شمس الدين الحجاجي - الأسطورة في المسرح - المصري المعاصر ص

٣٣٣ - ٣٣٤ وارجع إلى ألف ليلة وليلة - الليلة الثالثة

العمل المسرحى الذى يوشك أن يكون مأساة ، اللهم إلا تعديل هنا وإشارة هناك لمحاولة ربط الحكاية المثيرة (بالقصة) فى عمله .

ولذلك كله يحق لنا أن نرى أن مستوى الدلالة فى هذا العرض ، بالنظر فى القضايا التى حشدها الحكيم فى المسرحية ، يقف عند حد تلك الأجزاء التى لها جانبية خاصة فى التراث : حكاية مثيرة . ولذلك أيضا يظل حجم ما يفجره الحكيم من دلالات فى هذا العرض التمهيدى ضئيلا بالقياس إلى تأثيره الحكائى .

وقد نقتنع تبعا لذلك أن وعى الحكيم بتوظيف التراث فى سليمان الحكيم لم يكن يسير فى خط صاعد بعد أن اتجه فى أهل الكهف إلى القصة القرآنية لا لذات القصة لأنه لم يشأ أن يرسخ المغزى الذى تتلى من أجله وهو معجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ ، ولكنه اتخذ من إطار هذه القصة منطلقا إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن^(١) .

وقد بادر الدكتور رجاء عيد فقرر أن حكاية الصياد والجنى - فضلا عما تقدم - قد فرضت على المسرحية من غير ضرورة فنية ملحة سوى تردد بعض الملاحظات الذهنية التى يود المؤلف جمعها ، ويعمد إلى حشدها كلما أتاحت له فرصة . ثم عاد فرأى أن الحكيم بهذه

^١ - د . عز الدين إسماعيل توظيف التراث فى المسرح ص ١٦٦ - ١٩١ .

الطريقة قدم قصة ولم يقدم مسرحية ، وهى ملاحظة دقيقة يستطيع القارئ أن يلمحها ولما ينته من قراءة العرض التمهيدى^(١) .

وفى إطار التوظيف الواعى للتراث والمصادر يبدأ فاروق خورشيد مسرحية أيوب بعرض تمهيدى يضمه قصة أيوب كما وردت فى العهد القديم. ومنذ البداية نسارع فنقول إن الكاتب لم يشأ أن ينقل لنا القصة مستعيدا الإطار التاريخى للزمان والمكان والحدث كما ورد مثيراً فى سفر أيوب ، بل هى ترد وبقدر فى سياق حوار يقدم ويمهد للموقف الدرامى فى المسرحية ، كما أن الكاتب لم يشأ أن يكون العرض التمهيدى عنده صورة من تلك الفاتحة PROLOGUE IN HEAVEN التى افتتح بها جوتة مسرحيته مستمدا عناصرها من القصة الواردة فى سفر أيوب ، حيث يرى الرب بين جموع الملائكة وبينهم إبليس ، يتقدمهم الملائكة المقربون رافئيل وجبريل وميكائيل يلهجون ويثنون على ما أبدع فى الكون ، ثم يأتى إبليس فيتحدث عن الإنسان حديث السوء متخذاً من الدكتور فاوست نموذجاً له يصفه بالطموح والجنون والاستعداد للكفر بأنعم الله ، ويستأنس الله فى أن يخلى بينهما لى

^١ - د . رجاء عيد . دراسات فى أدب توفيق الحكيم ص ٨٢ - ٨٤ وسوف نعود إلى هذه القضية فى موضعها من البحث.

يحول روحه عن ينبوعها الأسمى ويجذبها معه إلى جهنم ، وهي
 حادثة تسير في اتجاه التراث اليهودي وامتداده في المسيحية^(١).
 ولم يشأ الكاتب أن يفعل ذلك لأنه لم يكن يريد أن يقدم حكاية ،
 ولأنه قاوم جاذبية تلك الحكاية المثيرة التي يأبأها ذوق القارئ الذي
 يتوجه إليه ، خاصة إذا كان قد كتب مسرحيته وفي ذهنه أن تقدم على
 خشبة المسرح ، بما تشكله تلك الحكاية من عقبات في سبيل إخراجها .
 ولذلك أثر أن يقدمها خلال حوار في العرض التمهيدى على أنها أمر
 مستحيل قد وقع ، وأجمعت الشياطين على إنكاره ، أو حقيقة لا سبيل
 إلى تقديم مسوغ مقنع لها أو فكاهة من فكاهات الشياطين تثير الشك
 والدهشة ، وربما يفهم القارئ من تضمين العرض التمهيدى لتلك
 الحكاية أنها زعم تزعمه الشياطين^(٢) .

^١ - فاوست جوتة ص ١ - ٦ ، والإصحاح الأول من سفر أيوب الذى نقرأ فيه أنه جاء
 ذات يوم بنو الله ليمثلوا أمام الرب وجاء الشيطان أيضا فى وسطهم ، فقال الرب
 للشيطان من أين جئت؟ فأجاب الشيطان للرب وقال من الجولان فى الأرض ومن
 التمشى فيها . فقال الرب للشيطان هل جعلت قلبك على عبدى أيوب لأنه ليس مثله فى
 الأرض رجل كامل ومستقيم يتقى الله ويحيد عن الشر فأجاب الشيطان للرب وقال هل
 مجانسا يتقى أيوب الله .. ولكن أبسط يدك الآن ومس كل ما له فإنه فى وجهك يجدف
 عليك ، فقال الرب للشيطان : هو ذا كل ما له فى يدك ، وإنما إليه لا تمد يدك ثم
 خرج الشيطان من أمام وجه الرب - سفر أيوب ص ٧٩٣ .

^٢ - أيوب ص ٥ - ٦ .

وهذا الذى فعله الكاتب يتسق مع الخط الدرامى فى مسرحيته التى نرى فيها الشيطان يود لو صار إنسانا ، ونرى فيها الإنسان فى مواجهة الشيطان فى عصمة الله ليحميه ويبتليه ليرزقه . وجملة القول أن أسبابا حالت بين الكاتب ونقل تفاصيل الحكاية ، وذلك لأنه وعى كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل أنه ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب وتسمح للمرور لما تسمح به^(١) . ولذلك كان للعرض التمهيدى فى المسرحية مستوى جديد فى الدلالة - يختلف عن دلالية الحكاية كما وردت فى مصادرها - لا يقف عند حد الأجزاء التى لها جاذبية خاصة فى التراث : حكاية مثيرة عجيبة للعظة والعبرة ، وهى دلالة جديدة توحى بالقضية فى المسرحية ، وتمهد لها وتؤمىء إلى طبيعة النهاية فيها فى آن واحد نقول ذلك لأننا بعد أن نقرأ العرض التمهيدى كما قدمه فاروق خورشيد نشعر بأننا نشهد معركة سينتصر فيها الإنسان سلفا ، لأننا نرى الشيطان يود لو كان إنسانا قويا وليس شيطانا ضعيفا يطبق قائمة من الشرور ويكرر نفسه دون إرادة ودون اختيار :

بانجو : أنا أتحرك معكم جميعا كأننا مشدودون بخيوط دقيقة لا نراها . ولكنى أريد أن أتحرك وحدى ، وأنا لا أفكر فهناك من يفكر لى ولكم جميعا ولكنى أريد أن أفكر وحدى .

ميريا : إننا نفكر يا بانجو

^١ - د - عز الدين إسماعيل مجلة فصول ص ١٦٦ توظيف التراث فى المسرح .

بانجو : إننا ننفذ ، نفكر فى التنفيذ ولكننا لا نفكر فى الحقيقة ، فنحن لا نخطئ كيف نفكر إذن ، لو كنا نفكر لأخطأنا مرة وأصيبنا مرة ، ولكننا لا نخطئ لأن غيرنا يفكر^(١).

وهنا تظهر براعة الكاتب الذى يتصل بالتراث وينفصل عنه فى الوقت ذاته ، بحيث لا تكون العلاقة بينه وبين التراث علاقة المصدر الذى ينقل منه ، بقدر ما تكون علاقة المصدر الذى يوحى بقالب فنى تصاغ فيه رؤيته .

وحين نأتى للقسم الثانى الخاص بتوضيح الصراع وإبراز تقلباته نلاحظ أولا غلبة الطابع الحكائى عليه ، كما نلاحظ أنه أطول الأقسام^(٢) . ويبدو مثل هذا الطابع الحكائى حين يتجه الكاتب إلى ترتيب وقائع العمل المسرحى ترتيبا تاريخيا ، ومن ثم يصبح الزمان بمثابة النظام الذى تسلك فيه هذه الوقائع الواحدة إلى جانب الأخرى ،

^١ - أيوب ص ١٥ وقد تحرر الكاتب كذلك على صلته القوية بالتراث الشعبى من هدف قصة أيوب فيه فاكتسبت الحكاية بأصولها التراثية دلالة جديدة داخل العمل المسرحى تبتعد عن مجرد الإحياء بقيمة فضيلة من الفضائل هى الصبر . كما سبق أن لاحظنا .

^٢ - المقصود بالطابع الحكائى تغير الشخصيات الدرامية كما لو كان المؤلف الدرامى يريد أن يقص قصته فى سلسلة من الفصول القصيرة يمرق فيها من مجموعة إلى أخرى من الشخصيات والأحداث ، ويلاحظ أن هذا السبب عادة لا يكون فى المأساة المستمدة من التاريخ فى أجزاءه غير الدرامية . انظر التراجم الشكسبيرية ص ٩٢ .

فلا يبدأ الكاتب من آخر الأحداث لينتهى إلى أولها وإنما يتخذ خطأً مستقيماً له بداية تمتد ، ولعلنا لا نجانب الصواب حين نؤكد أن كاتبنا فى ذلك موصول بترائه القصصى والحكاى الذى نرى زمن الحدث فيه على الشاكلة نفسها ، ولا يخفى تأثر كاتبنا بفن السينما فإن حريرته التى نراها فى تتبع الخط الدرامى بلا معوقات من قيود الزمان والمكان لا يضارعاها إلا حرية الكاميرا فى التنقل من مكان لآخر من أجل ذلك كله لا تمثل الإشارة إلى الماضى فى المسرحيات أية قيمة ، فيما عدا تلك الإشارة التى تتخذ الطابع الحكائى أو تلقين المعلومات عند "أبو حديد" وفتحى رضوان وفاروق خورشيد ، وأقل من القليل عند باكثير فى فاوست الجديد ، وفيما عدا ذلك فإن تلك الإشارة إلى الماضى تكاد تكون منعدمة على الإطلاق ويمكن أن نراجع الزمن المسرحى فى سليمان وفى أشطر من إبليس ، وفى ثلاثية إله إسرائيل لى نلاحظ أنه لا شئ قبل الأحداث فى المسرحية له قيمة درامية .

وكان المتوقع أن تملو نغمة الحكاية فى سليمان الحكيم وأيوب وإله إسرائيل باعتبارها مسرحيات مستمدة أساساً من التاريخ ، وفى هذه الحال كان من المتوقع أن تخفت هذه النغمة فى تلك المسرحيات التى يسبق فيها الكاتب عن التاريخ ، ولكن الذى حدث أن كاتبنا فى الحالتين يستخدم عنصر القص فى بناء المسرحية الدرامى ، فيقدر ما فى سليمان الحكيم من عناصر القص بقدر ما فى أشطر من إبليس . وفى هذه الحال يغيب عن بال كاتبنا أن الكاتب المسرحى يبدأ من

القضية إلى الحياة بينما القصاص والروائي يبدأ من الحياة إلى القضية. وقد بدأ أبو حديد من الحياة إلى القضية وهذا ما تؤكد فلسفة تقسيم المسرحية إلى فصول لا تقوم بينها علاقة درامية ، وإن كانت تمثل تتابع الحكاية .

فى الفصل الأول من المسرحية (من ص ٥ إلى ص ٥١) كان الكاتب يقصد إلى أن يقدم طوبوز معدا للتعاقد مع الشيطان بعد أن قدم عرضه التمهيدى ، ولكن هذا الخط الأساسى يعترضه خط طويل يضرب بأعماقه فى الماضى من ص ٧ إلى ص ٢٠ ، يحكى لنا معلومات عن طوبوز موصولة بمجموعة من الشخصيات ترد على التوالى كلدى وسادى وقدرى وثريا وقيسون ، ولا يخفى على القارئ ضعف مثل هذا الخط ، ويبدو ذلك فى أمرين : الأول طبيعة التقديم الحكائية ، وكان "أبو حديد" قد أحس بأن البطل لا يكون معداً سلفاً ، وإنما ينبغى إعداده فى المسرحية ، والثانى مجيء سادى ثم كلدى لتفجير قضية فى الحاضر بطريقة مفتعلة : فقد خطبها كلدى وتواعد معها أن يتقابلا لدى طوبوز لإعلانه بالخطبة ودعوته لقضاء وقت ممتع معهما ، ومع أنهما يريانه منذ خمس سنوات . أما الفصل الثانى (من ص ٥٢ : ١٠٥ فهو امتداد خارجى للفصل الأول وليس امتدادا : .
 دراميا " بمعنى أن طوبوز صار كبير الأغنياء بما يغدقه الشيطان عليه . وحتى الآن لا صراع وإنما ترتيب لوقائع الفصل ، وما زلنا حتى بداية الفصل الثالث (من ١٠٦ : ١٤٨) نتابع طوبوز الذى صار حاكما

لبورانيا مما يؤكد أن فلسفة تقسيم الفصول لا تقوم على خط معين للصراع بين الإنسان والشیطان ، وإنما تقوم على تقديم حكاية طوبوز الذى كان كاتباً مغموراً فى الفصل الأول فصار كبير الأغنياء فى الفصل الثانى ثم حكم بورانيا فى الفصل الثالث . وفى هذا الفصل الثالث وقرب نهايته (من ص ١٢٢) وعند نقطة محددة هى ضياع ثريا يثور عبد الشيطان ، وذلك أن هنا : وهنا فقط حدث تعارض الإرادات الذى يشكل أساساً فى أى صراع درامى ، فإن الشيطان يرى طوبوز وقد أصبح عقبة . طلبه حب ثريا والزواج منها ، وطوبوز يرى الشيطان عقبة فى سبيل هذا الحب . وهذا الصراع الذى يأتى متأخراً يفقد قدراً من حرارته لأن طوبوز ثار على الشيطان لا لأنه الشيطان ، ولكن لأن هذا الشيطان حرمه من ثريا بأن كشف لها حقيقة كونه كان زيرنساء .

والمشكلة التى تواجه مثل هذا الشكل الدرامى أن الكاتب لا يستطيع أن يعتمد كثيراً على التشويق الذى أثاره فى الفصل الأول فى الفصل الثانى ولا على التشويق الذى أثاره فى الفصل الثانى فى الفصل الثالث^(١) .

^١ - وعلى ما يبدو فإن الفروق لم تكن قاطعة بين الأجناس الأدبية لدى "أبو حديد" ، وهو يكتب مسرحيته ، حتى إنه عام ١٩٤٤م وبعد أن كتبها بسنين طويلة يصفها بأنها قصة ينشرها لعلها تجد فى قلب القارئ صدًى . مقدمة المسرحية ص ٤

وتعرض الدكتور رجاء عيد للشكل المسرحي في سليمان الحكيم ، حقا لم يشر صراحة إلى الطابع الحكائي فيه ، ولكنه لاحظ كذلك أنه يتعرض للتشتيت وفقدان التماسك الدرامي ، حين عنى الكاتب بالتفريعات التي تعتمد على الحشد والإفادة من كل ما تجود به المصادر " فنجد البناء المسرحي يشبه رجلا منطلقا إلى هدفه لكنه كلما مر بثنية طريق رأى شيئا يذكره بشئ فيعود إليه حتى يقضى منه وطرا ، وهكذا نظل في تنقلات قائمة على التداعي وعلى رصد كل مخزون حول القصة الأصلية^(١) . وتلك هي في الواقع طبيعة البناء الحكائي التي نتحدث عنها ، والتي يشير إليها الدكتور رجاء : فمن القرآن الكريم يجمع الكاتب " حشرا " قصة النمل ، ويشغل نفسه بها في حوار بين آصف وصادق وسليمان ليذكر الآية " يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون " وتستغرق من ص ٢٠ إلى ص ٢٢ . ويجمع قصة عرش بلقيس ، التي وردت في القرآن كذلك وتستغرق من ص ٦٥ إلى ص ٧٢ ، بالإضافة إلى قصة الهدد ، ثم هناك حكاية ما عرف عن سليمان من الحكم بالعدل في قصة المرأتين المتنازعتين حول الطفل ، وثمة حكاية حب الصياد للجارية وتستغرق وحدها ثلاث صفحات ، وكما أن هناك في النهاية مثل هذا الإلحاح على الإفادة من المصادر في قصة الأرضة

^١ - د . رجاء عيد - دراسات في أدب توفيق الحكيم ص ٨٢ .

التي نخرت عصا سليمان ، في حين كان يمكن أن تنتهي المسرحية بتوديع سليمان لبلقيس^(١) .

وبهذه الكيفية ، وكما لاحظنا في عبد الشيطان ، لا يبدأ الصراع في المسرحية إلا أخيرا ، وبعد هبوط سليمان وبلقيس على الأرض ، ولم يبق من المسرحية إلا ثلثها ، يقول سليمان لبلقيس : إن الذي استطاع أن يرتفع بك إلى قمم السحاب وأن يسخر الريح في حملك لقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك ، وأن يغير ويبدل في صفحات قلبك ، فتزد هي في سخرية وتحد : إني لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة^(٢) .

وقد قسم الحكيم مسرحيته إلى سبعة مناظر ، ولا يتغير الأمر كثيرا أن يقال إنها سبعة فصول ، لا تقوم بينها فلسفة في ترتيب الوقائع الدرامية بقدر ما توحى برغبة في القص ولأسنا نبغى التقييم بناءً على وحدة الزمان والمكان والحدث ، ولكننا فقط نلاحظ أن مكان

^١ -المصدر نفسه ص ٨٤ وقد لاحظ الدكتور على الراعي كذلك بروز عنصر الحكاية في المسرحية على حساب عنصر الدراما ، وأضاف أن المنظر السابع والأخير جاء في هذه المسرحية متجاوزاً الذروة ليؤكد من جديد ما سبق أن عرفناه من عجز سليمان رغم قدرته على أن ينفذ مشيئته فيمن حوله ، فهو منظر ينتهي إلى حكاية سليمان ، لا إلى دراما سليمان ، أي أنه جزء من عمل روائي عن سليمان الحكيم قادرا وعاجزا ، ولكنه لا يؤدي وظيفة في دراما سليمان . راجع كتابه توفيق الحكيم فنّان الفرجة وفنان الفكرة ص ٥٨ .

^٢ - سليمان الحكيم ص ١٢٤

المنظر الأول صنعاء حيث البحر لتقديم قصة الصياد مع العفريت وحيث لا يبدو أن جهداً قدم للتصرف في المادة التراثية ، أما المنظر الثاني فمكانه سبأ لعرض ورواية قصة بلقيس ودعوة سليمان كما وردت في القرآن ثم ينتقل بنا المنظر الثالث إلى أورشليم حيث يؤتى بعروشها ، وتدور المناظر التالية في البقعة نفسها فالرابع في الصرح والخامس في مخدع به ، والسادس في قصر سليمان والسابع في الصرح . وقد أدى مثل هذا التقسيم إلى الانتقال من حكاية إلى حكاية ، فبدت صعوبة الربط الدرامية التي لاحظناها في " عبد الشيطان " على نحو أوضح ، بدليل أن الصراع لم يبدأ في المسرحية إلا في الجزء الذي توالى فيه الأحداث في مكان واحد تقريبا ونعني المشاهد الثلاث الأخيرة .

وتخضع التجربة المسرحية في دموع إيليس للطابع نفسه حتى إذا جاء الفصل الثالث كان ذلك بعد مرور عشرين عاما زمن الفصل الثاني الذي انتحرت فيه عصماء ، وفي الفصل الرابع وأخيرا يبدأ لون من الصراع بين الشيطان وابنه من عصماء .

وهذا الذي حدث في الشكل المسرحي للمسرحيات الثلاث يؤكد أن اختيار الزمن الدرامي لدى كاتبنا لا يخضع لطبيعة العمل الدرامي ، قدر خضوعه للعمل الحكائي ، ومن أجل ذلك يلاحظ ضالة العمل الهابط بالقياس للعمل الصاعد إذا نظرنا في مثلث فريتاخ المشهور ،

ولذا لا يحدث التوتر إلا في اللحظات الأخيرة^(١) إن الفرق بين الشكل المسرحي ذي الحبكة والشكل المسرحي الخالي من الحبكة بسيط تبعاً لذلك ، فترابط الحوادث في الشكل المسرحي الخالي من الحبكة يأتي لورودها طبقاً لتتابعها الزمني : حدث هذا ثم حدث شيء آخر ثم حدث شيء ثالث ، وهو ما نلاحظه في عدد من المسرحيات موضوع الدراسة ، أما الشكل المسرحي ذو الحبكة - وهو ما نلاحظه في فاوست الجديد وفي كل مسرحية من ثلاثية إله إسرائيل على حده - فيجري طبقاً لتسلسل منطقي وليس فقط طبقاً لتسلسل زمني : لقد جرى هذا الحادث ولذا جرى هذا الحادث^(٢).

وهو الأمر الذي يذكرنا بما قاله فورستر ، وهو يفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي : إن عبارة مات الملك ثم ماتت الملكة قصة ، أما مات الملك فماتت الملكة فحبكة ، لأن الحبكة تقوم على أساس من علاقة السبب والنتيجة ، ذلك في أنها تتطوى على الصنعة والاختيار والترتيب والهدف بالإضافة إلى التتابع الزمني^(٣) .

^١ - يتلخص هرم فريتاخ في الخطوات التالية : أ - المقدمة

ب - فعل يؤدي إلى تصاعد ج - الذروة

د - فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد هـ - الحل . ارجع إلى دراسة في

نظرية الدراما محمد حمدي إبراهيم ص ٥٣ وأنطونيو وكليوباترا ص ١٦٠

٢ - JL Styan The Elements of Drama p 73 .

٣- د . عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص ١٧١ . ويعلق الدكتور مندور على مسرحية أشر من إبليس مدركا الطابع الحكائي قائلاً أن المسرحية تطغى عليها الموهبة

والآن يمكننا أن نلتفت بعيدا عن هذا الإطار الخارجى للشكل المسرحى فى تتبعه مجموعة من العناصر التى يتميز بها الشكل المسرحى باعتباره عملا دراميا متميزا عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى ، مما أدركه كتابنا فى محاولتهم تأصيل التقاليد المسرحية فى أدبنا المعاصر وصولا إلى شكل فنى يتلاءم مع العمل المسرحى . وسوف نقتصر على مبدأ التناوب والحركة والحركة المضادة ، وإفشاء سر العمل المسرحى ، وازدواج الحبكة وتعددتها ، باعتبارها أوضح هذه العناصر ، وأجدرها بالمناقشة فى مسرحيات يواجه فيها الإنسان بالشيطان .

١ - التناوب

يعتد مبدأ التناوب فى ترتيب وقائع العمل المسرحى وتقلبات الصراع فيه من أوضح الأمور التى تلفت النظر فى أى بناء درامى ، ويستلخص هذا المبدأ فى وجوب وجود تناوب مستمر بين الارتفاعات والانخفاضات فى درجة التوتر وتعاقب بين أجزاء متفاوتة فى قوة إثارتها هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فإن هذا المبدأ محمول به بطريقة أخرى ، فإن البطل وخصمه ، وهو فى أعمال كتابنا الشيطان والإنسان ينسبى أن يتناوبا الانتصار والهزيمة ، بمعنى أن الحركة

القصصية ، فيأخذ الكاتب فى التدخل لشرح مشاهدتها ، وطريقة تتبعها انظر ص ١٢١ من كتاب : المسرح النثرى.

والحركة المضادة ينبغي أن تظل مستمرة ليحتفظ العمل الدرامي بقدرته على التأثير فى القارئ .

· إن الارتفاعات والانخفاضات أمر مرغوب فيه فى مثل هذه المسرحيات التى نواجه فيها بالشيطان وأعماله فوق الطبيعة وقضاياه المثيرة للقلق ، وقد أدرك الحكيم ذلك فإن المشاهد التى نرى فيها الجنى إلى جوار الصياد صيغت فى جو من المرح ، ويمكن المقارنة بين جو الجدل ومقارعة الفكرة بالفكرة فى وجود سليمان ، ثم تلك المشاهد التى يخلو فيها الصياد إلى الجنى فى جو نشعر فيه بحرارة الكلمات إلى جوار تناطح الأفكار . كما أن إيليا فى أيوب حين يخلو بنا نحن القراء وحين يخلو إلى نفسه ، أو حين يحدث الآخرين تكون عباراته بمثابة تهدئة لجو الابتلاء ، لأن إيليا على الأقل يحاول اقناعنا بما يحدث فى عبارات تكشف عن الجانب الخفى من هذا الابتلاء . وفى فاوست الجديد يقوم حديث واجنر " وأولجا " الخادمين بالمهمة نفسها : فى بداية الفصل الثانى وفى بداية الفصل الأول وبعد أن رأينا فاوست يفسق بمرجريت المزيفة على أنها مرجريت الحقيقية ، يدور الحوار بين واجنر وأولجا فى أسلوب المسرح التقليدى الذى نألفه بين خادمين ويقوم حديثهما بالمهمة نفسها فى أعقاب اكتشاف فاوست للعلاقة الشائنة بين مرجريت المزيفة وصديقه بارسلز فى الفصل نفسه . ويحدث ذلك أيضا فى أعقاب ممارسة فاوست للجنس

مع ايمى ردا على ما فعله بارسلز مع مرجريت :

واجنر : اولجا اما زلت مصره على عقد الزواج ؟

اولجا : تباً لك ، ماذا ؟ تظننى من النساء السهلات ؟

واجنر : بعد كل هذا الذى رأيناه .

اولجا : إنهم يتساهلون فيما يملكون .

واجنر : ونحن ماذا نملك ؟

اولجا : لا نملك شيئاً قبل أن نتزوج فإذا تزوجنا ملكنا .

واجنر : ماذا يمنعنا أن نتساهل قبل أن نملك ؟

اولجا : إن التى تتساهل قبل أن تملك لا تملك ابداً .

واجنر : وإذا ملكنا ألا نخشى أن يسرق منا أو يختلس .

اولجا : أما من ناحيتى فيمكنك أن تطمئن .

واجنر : فى مثل هذا الوسط المائج بالفتون .

اولجا : العبرة يا واجنر بالتربية الأولى .

واجنر : ومرجريت سيدتك أين ذهبت تربيتها الأولى ؟

اولجا : هذه استحوذ الشيطان عليها منذ انتزاعها من قلب الدير .

واجنر : وهل هو بعيد عنا أليس مقيماً بيننا ؟

اولجا : لا تخف . إنه يهتم بالسادة لا الخدم .

واجنر : ممن قال لك لقد وسوس لى ذات ليلة أن أقتحم عليك باب

حجرتك .

أولجا :أيها الخبيث إذن لأغلقن على نفسى كل ليلة قبل الليل.

واجنر :أكنت تتركين الباب مفتوحا .

أولجا : كنت أوصده فقط .

واجنر :آه لو كنت أعلم^(١) .

أما مبدأ التناوب فيما يحدث بين البطل وخصمه فمن الممكن ملاحظته فى جل المسرحيات ، على اختلاف فى مدى النجاح وقدرة الكاتب على المواصلة فى عبد الشيطان بدا واضحا أن طوبوز وأهرمن يتبادلان المراكز قوة وضعفا ، فى الفصل الأول يستقبل طوبوز الشيطان أهرمن فى قوة ، لاحظ نسيج العبارات التالية فى حديثه: من أنت (بجفاء) ماذا تريد يا سيدى؟ - كنت تتسمع من الخارج - أرجوك إن وقتى لا يسمح - هذا كثير أنت تتجسس - لا فائدة فى هذه الكلمات الجوفاء (ساخرا)تسمح لى أن أتشرف بك^(٢) . فى مقابل نسيج عبارات الشيطان :لا تؤاخذانى يا سيدى كلمة واحدة - أرجوك أن تأذن لى أولا بالجلوس؛ فإنى متعب - أرجوك ألا تزعج نفسك - ومن لا يعرف طوبوز العبقرى^(٣) . ولاحظ نسيج عبارات أهرمن الأكثر قوة بعدها بقليل : كل شئ فى هذه الحياة سراب -(بسرور) أنت توافقنى أيضا لم لا يأخذ الناس الأشياء ويتركون الوهم؟

^١ - فاوست الحديد الفصل الثانى

^٢ - عبد الشيطان ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ .

^٣ - عبد الشيطان ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ .

- لم لا يتركون السراب ؟ - أنت تلومنى على أننى تجسست ولكن انظر ماذا فعلت ؟ انقذتك من الهلاك وحفظت حياة رجل عبقرى - أكنيت تريد أن تقضى على نفسك من أجل امرأة- اسمع يا صديقى لقد رأيتها وسمعتك تذكرها ليس فى العالم من يستحق - كل هذا من أجل امرأة - وتريد أن تقتل نفسك - وجه نفسك وجهة جديدة^(١). وذلك فى مقابل نسيج العبارات التالية من حديث طوبوز المتهالك : ولكنك يا سيدى تدهشنى - صدقت - (متألما) أرجوك أن تترك هذا - إننى أريد أن يجلس معى أحد يكلمنى ولو كان الشيطان^(٢) .

ولاحظ نسيج العبارات التالية من الفصل الثانى فى حديث طوبوز : أنت لا تعرف إلا الفاجرات - أولاً تضجرنى قلت لك - دع المجون أنت قدر إنى أحبها- هذا حقد، هذا خبث- ولكن هذه وسيلة غير شريفه^(٣). فى مقابل نسيج هذه العبارات الفصل نفسه على لسان الشيطان : الكأس يسبب لى سعادة الأمل وحده هو الذى يسعدنى - قربت من تحقيق أحلامى - هذه أول بلاد نجحت فيها هذا النجاح - (يضربه طوبوز على ظهره مباسطا) كل من بأيديهم المال والجاه والثروة والعظمة فى بورانيا هنا بين هذه الجدران يعبدون

١- نفسه : ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .

٢- نفسه : ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .

٣- نفسه : ص ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ .

الشيطان^(١). وفى الفصل الثالث يبدو التناوب أكثر حدة حين نرى طوبوز يقول معبرا عن لون من الانتصار على الشيطان : كل شئ حول الناس يحتاج إلى إصلاح : الطريق المنزل، الطعام ، الملبس، كل شئ يحتاج إلى دواء : الأجسام والنفوس والعقول^(٢) . على حين يبدو الشيطان مقهورا بسبب هذا التواصل العاطفى بين طوبوز وثرثيا : ولكنى ضجرت من هذا الفاجر ومللت فجوره وأحب أن أضع حدا لفساده^(٣) . وبعد ذلك بقليل يفسد أهرمن انتصار طوبوز البادى بإظهار أمان اللعوب التى تطلع ثريا على حقيقة ماضيه الشائن مع النساء ، وهنا قرأنا لطوبوز وهو يسير مضطرباً : كيف أدارى هذه المعصية ؟ أى شيطان أوحى إليها بالحضور الآن إلى هنا ؟ أما أهرمن فيبدو منتصرا فيتظاهر بالتألم قائلاً هذا سوء ظنك^(٤) .

وفى "فاوست الجديد" يبدو مثل هذا التناوب قوة وضعفا ، فإن فاوست الجديد مثلاً يرفض فكرة بارسلز التى تقضى بأن يسقى مارجريت شراباً ثم يفسق بها وحين يأتى لوسيفر ويتم التعاقد يقول له فى لهفة : والآن على بمرجريت ، ومرة ثانية يحاول الشيطان أن يثنيه

^١ - عبد الشيطان ٧٤ - ٧٥ .

^٢ - عبد الشيطان ص ١٣٥ .

^٣ - عبد الشيطان ص ١٢٩ .

^٤ - عبد الشيطان ص ١٣٥ .

عن البحث بكشف علاقة بارسلز بايمى ، ولكنه يثبت قائلاً إنه لن يجد فيها جديداً لم يعرفه من قبل ، ثم سرعان ما يتم التناوب حين يتمكن الشيطان وينتصر فيفسق فاوست بايمى مقابل حل معادلة . ومرة ثالثة يمضى فاوست إلى بحوثه مخاطباً الشيطان للمرة الأولى باسمه : " اسمع يا إبليس " ويتهمة بنبذ الاتفاق ، فهو الآن قوى بهذا الأمل الذى يعلقه على الكشف العلمى الذى تتحول الصحراء بمقتضاه إلى جنان خضراء ، ويتم التناوب بتبادل المراكز حين يعرض عليه الشيطان هيلين ، التى كان يعشقها ، ويحلم بها فى شبابه الأول فيراها فرصة لا تعوض ، ثم نلمح التناوب أيضاً حين يرفض فاوست هيلين المتجردة ، ولكنه يبدو ضعيفاً أمام الشيطان الذى يلوح له بربات الجمال عشيقات الآلهة ، فيعترف أنه لا يريد ان يموت قبل أن يراهن . ويبدو التناوب أخيراً حين يظهر الشيطان منتصراً بعد أن فسق بمرجريت ، ولكنه سرعان ما يبدو مهزوماً ، لأنه بذلك خسر الصفقة ، ونقض العهد ، وأعطى فاوست مسوغاً للتحال منه .

ونستطيع أن نتابع بنفس الطريقة التناوب فى صورة خافتة فى سليمان الحكيم ، وهى أقل ما تكون فى دموع إبليس ، لكى نستخلص

فكرة عن الصراع فيهما ، فحين تقل حركة التناوب يكون ذلك مؤشرا لهـدوء الصراع في المسرحية^(١) .

والملاحظة الأخيرة والهامة على مبدأ التناوب في المسرحيات أن أحد جانبي الصراع وهو الشيطان يزداد ارتفاعاً بوضوح ، حتى إذا ما وصلنا إلى مرحلة معينة قرب انتهاء العمل المسرحي نجد أنه يأخذ في التناقص أمام رد فعل الإنسان -الذي قد يأتي عن طريق ذاتي - وهو قليل كما نرى في أشطر من إبليس ، أو عن طريق حماية الله للإنسان ، وهو كثير كما حدث في فاوست الجديد وأيوب ودموع إبليس وإله إسرائيل .

ويمكننا في يسر كما فعلنا تقسيم الصراع وتناوبه على طرفين هما الشيطان والإنسان ، ومع ذلك فإن النظر إلى التناوب من هذا الجانب قد يبدو مضللاً ، إذ لا يمكن أن يكون الأمر كذلك لدى الإنسان الذي يعرف حقيقة الشيطان ، فإنه وإن كان ثم تناوب بين أهرمن

^١ - والتعليل في مسرحية سليمان الحكيم ينطبق عليه ما ينطبق على جملة من مسرحيات الحكيم فالصراع بين أفكار وليس بين بشر مثلنا ، وصراع كهذا عادة ما يكون صراعاً يحاول جانب فيه أن يثبت صحته ووجهته ، أو يحاول أن يثبت أنه هو الحقيقة والباقي زيف ، والقارئ في مثل هذه الحال لا يكون ملزماً بأخذ جانب ضد آخر ولا يتم ذلك من خلال التوتر العاطفي كذلك . والتناوب بين فكرة وفكرة ليس في حرارة التناوب بين فعل وفعل كما هو واضح . راجع في نقد الصراع في مسرح الحكيم ، د. أحمد عثمان المصادر الكلاسيكية د . عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ورد الحكيم على الفريد فرج في دليل المتفرج .

وطوبوز وسليمان والجنى وفاوست ولوسيفر وعصماء وإبليس الخ فإن ثمة تناوباً آخر لا يقل خطورة داخل طوبوز وسليمان والجنى وفاوست وعصماء . حقا كان ينبغي أن يعادل الصراع بين الشيطان والإنسان الصراع بين الإنسان وذاته وهو ما لم يحدث إلا قليلا ، مما يمكن أن نتتبعه في انتفاضات طوبوز محاولا الفكاك من أسر الشيطان ، ولو كان ذلك مجرد جدل ، كما نستطيع أن نتتبعه في يقين سليمان من أنه مقبل على مخاطرة وفي تناقض فاوست وعصماء وترددهما. ونقول كان ينبغي تعميق مثل هذا الجانب خاصة وقد بدا الشيطان جزءاً من ذات الإنسان لدى بعض كتابنا .

٢ - الاحتفاظ بسر العمل المسرحي :

ونصل الآن إلى خاصية تمثل عنصراً من عناصر الشكل المسرحي بعيداً عن متابعة الإطار الثلاثي الخارجى بالتفاعل مع العناصر الداخلية لهذا الشكل وتتعلق هذه الخاصية بالاحتفاظ بسر العمل الدرامى أو إفشائه ، وتبدو أهمية مناقشة هذه الخاصية فى أننا - نحن قراء المسرحيات موضوع الدراسة - العارفون بما يترسب فى أذهاننا عن مصائر العلاقة بين الشيطان والإنسان البطل هو الجاهل على نحو من الأنحاء .

تبدأ علاقتنا فى المسرحية اليونانية بالبطل وهو العارف ونحن الجاهلون ، فيبدو البطل منذ البداية مبيتاً النية ، وعاقداً العزم ، وعارفاً بآمصير ، أما نحن فلا نعرف ما يدور برأسه ، وما هو مقدم عليه

وأى مصير سيلقى . وجهلنا بما يعرف البطل هو الذى يشدنا إلى المسرحية ، وكذلك الطريقة التى نعرف فيها بالتدرج مع نمو الحدث ، بحيث تتكشف الأحداث تدريجيا لا دفعة واحدة . واستطاع الكاتب الإغريقى أن يتم ذلك أيضا بصورة عكسية ، حين نكون العارفين والبطل هو الجاهل ، بل ربما كان جاهلا يدعى العلم كأوديب . والكاتب فى مثل هذه الحال يتحدى قراءه قائلا : إن كان ما يشدكم إلى فنى أنكم لا تعرفون وترغبون فى المعرفة فها أنتم عالمون بما يجهله بطلى ، ومع ذلك فلن يغيب انتباهكم عنه لحظة^(١) .

وهذا ما عبر عنه فرجسون حين يقول إن فضيلة سوفكليس وبخاصة فى عرضه للأسطورة هى محافظته على سرها النهائى بالتركيز على الإنسان التراجيدى فى مستوى دون أى تعقل ، أو سابق على أى تعقل كائننا ما كان .. ثم تنظيمه لعقدة المسرحية تنظيما يجعلنا نرى الفعل والحركة وقد سلطت عليهما الأضواء من كثير من الجوانب فى آن واحد ، ومحافظة سوفكليس على سر المأساة النهائى هى التى تحتفظ للمسرحية بهذا الإيقاع التراجيدى للفعل الذى هو جوهر المسرحية أو مضمونها الروحى^(٢) .

^١ - راجع مسرحيتى ميديا وأوديب على التوالى وانظر للمزيد من التفاصيل المسرحية اليونانية - د . محمد صقر خفاجة ، والدراما اليونانية - كمال ممدوح حمدي ، والترجيديا الشكسبيرية لبرادلى .

^٢ - فرجسون - فكرة المسرح ص ١٦ .

أما الكلاسيكيون فإنهم يتخذون لهذا السبيل طريقاً آخر في غاية البساطة وإن كان في غاية الصعوبة الفنية ، فراسين مثلاً يكتّم عن أحد شخوصه الثلاثة أو غير واحد منهم حتى نهاية المسرحية جزءاً حاسماً من حقائق موقفه وبهذا يجبرهم جميعاً على الجرى وراء كل إمكان منطقي ، وعلى الدق على باب كل مظنة من الأمل والقنوط ، فلا الموقف من أساسه يتغير ، ولا مبادئ الشخوص تتحول ، ومع ذلك تنتقل الحقائق المعروفة كما تنتقل القطع على رقعة الشطرنج^(١) .

والملاحظة العامة على أعمال كتابنا كما أشرنا هي أننا نحن العارفون والبطل الإنسان هو الجاهل على نحو من الأنحاء ، فنحن القراء المسلمون نعرف حقيقة محالفة الشيطان وعقباها ونحتفظ في مخيلتنا بصور شتى لسوء عاقبة من قدر للشيطان أن يجد إليه سبيلاً ، ولذلك نعرف أن طوبوز ما دام قد تعاقد مع الشيطان فإنه يضع لنفسه طريقاً للهلاك ، نستشف ذلك أيضاً من إفشاء الكاتب لسر العمل المسرحي من خلال الآية التي صدرت بها المسرحية (ومن يعيش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين ، وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون حتى إذا جاءنا قال ياليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس القرين)^(٢) كما نعرف أن سليمان حين يعتمد على

^١ - المرجع نفسه ص ١١٢ .

^٢ - سورة آية .

الجنى يكون قد تخلص من نبوته ، وأن فاوست الجديد (والمسرحية أيضا مصدره بآية تبعث الأمل فيمن يواجه الشيطان) حين يتعاقد مع الشيطان طلبا للمعرفة الشاملة أخطأ الطريق ، وأن شياطين تيمور لا يمكن أن يفلحوا في نشر الفضيلة ونعرف من دون أيوب أن الله قبل فيه تحدى الشيطان ، فلا بد أن ينتصر وهكذا في كل علاقة تقوم بين الشيطان والإنسان نعرفها نحن وإن جهلها البطل أو ظل على جهله أو ثاب إلى رشده أو أعانة الله .

وهنا يبرز سؤال هام : إذا كانت معرفتنا بالبطل تبدأ حيث ينبغي أن تنتهى فما الذى يشدنا إلى العمل المسرحى ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تضعنا فى مواجهة المعادلة الصعبة التى ينبغي على الكاتب المسرحى أن يتهيا لها : المعرفة هى الجهل على نحو من الأنحاء . فنحن نعرف حقا أن من يتحالف مع الشيطان يكون مصيره إلى ضياع فإذا ثبت فبسلطان ، ولكنها معرفة ناقصة لأننا لا نعلم لماذا حدث التعاقد وكيف تم ؟ وتلك هى مهمة الكاتب الذى يحرص على تقديم إجابة مقنعة من خلال تركيب مسرحيته ، وإلا فإن القارئ معرض للانصراف عن متابعة قراءة المسرحية إذا كان يعرف سلفاً مصير مثل هذه العلاقة فى حالتى القوة والضعف . والكاتب المجيد تبعا لذلك هو الذى يؤكد لنا ومن خلال ترتيبه للوقائع وتصوره لها أننا نعرف أن .. ولا نعرف كيف ، ليظل الوتر الدرامى مشدودا .

وفى هذه الحال فإن معرفتنا نصف معرفة أو معرفة كاملة ، والمعرفة الناقصة جهل ، إذن فنحن-العارفين- جهلاء على نحو من الأنحاء^(١) .

والسبيل الوحيد المطروح أمام كاتبنا وهو يعرض لمثل هذه العلاقة أن يتجنب تصوير صراع بين حق واضح وباطل واضح كما فعل فتحي رضوان، حيث بدا لديه حق واضح يمثله الإنسان وباطل واضح يمثله الشيطان ، ونقول إن السبيل الوحيد المطروح هو أن نواجه بصراع بين حق واضح وحق ظاهري بل إن الكاتب يبلغ درجة من الإجادة إذا تركنا لحظات لا نعرف أيهما نختار هل نسمع طوبوز وهو يقول للشيطان فى حق واضح "إن للإنسان فضائل لا تقدر على إنكارها ، ولكنك لا تنسى أنه فضل عليك ، وأنتك أمرت بالسجود له ، فتغلب عليك الحقد والحسد ، ولا تريد أن تسلم له بأنه يعرف ما لا تعرف لقد عرف الأسماء كلها ، عرف أسرار الطبيعة ، تعمق فى فهم أسرار الحياة ، حرر عقله وضميره من الجهالة والخرافة " . أم نسمع للشيطان الذى ردد قبل ذلك فى حق ظاهري " هكذا الإنسان دائما يسعى لمعرفة الأسماء ولا يقنع إلا بالأسماء ، ويعيش دائما بالأسماء إذا أعطيت له الأسماء انتهى كل شئ ، يقنع بالترك والحرمان والألم إذا أطلق عليها أسماء ظريفة يقنع بالموت جوعا إذا خدع بالاسم^(٢)

١ - راجع دراسة فى نظرية الدراما محمد حمدى إبراهيم ص ٧٢-٧٩ وانظر

الدراما اليونانية - كمال ممدوح حمدى ص ٤٥-٤٦ .

٢- عبد الشيطان ص ٣٥ - ٥٧ .

وهل نسمع للحق الواضح أم للحق الظاهري في الحوار التالي ومثله
كثير في فاوست الجديد ؟

فاوست : لن يهدأ لى بال حتى يكون فى مستطاع كل إنسان
أن يرى الحقيقة الكبرى فى كل حين :

بارسلز : وما شأنك بالناس لعلهم لا يريدون أن يروها .

فاوست : عليهم أن يروها ليعرفوا الغاية من وجودهم .

بارسلز : لعلهم لا يريدون أن يعرفوا الغاية من وجودهم .

فاوست : بل فى قلب كل إنسان حنين إلى معرفة ذلك .

بارسلز : فهل عرفت أنت الغاية من وجودك ؟

فاوست : نعم .

بارسلز : ما هى ؟

فاوست : أن أعرف الله وأحبه وأعبده .

بارسلز : ماذا تريد بعد ؟

فاوست : أن أعرفه عن طريق العلم ، ليتسنى للناس جميعا أن

يعرفوه ، فيعيشوا فى حب وسلام .

بارسلز : لا تخساع نفسك يا فاوست أنت تعلم أن لا حب ولا

سلام فى هذا العالم .

فاوست : إن لم يكونا موجودين فعلينا أن نوجدهما .

بارسلز : تذكر أنك لم تستطع أن تجد قلباً واحداً يحبك حتى
مرجريت

فاوست : كلا. لا تذكر لى تلك الخائنة

بارسلز : لا .. يجب أن تذكرها دائماً حتى لا تخدعك المظاهر
هل كان يخطر ببالك قط إذ كنت تعبدها وتقديسها أن
لها عشيقاً من جيرانها وأنها ما لجأت إلى الدبر إلا
لتستر فضيحتها معه^(١).

وهل نسمع للحق الواضح فى قول سليمان : " قد يسهل عليك
فتح كنز من الكنوز أو حصن أو طلسم من الطلاسم لكن ... القلب " .
أم الحق الظاهرى فى قول الجنى : ليس أعسر منالاً من غيره يا
مولاي^(٢) .

وهل نسمع للحق الواضح أم للحق الظاهرى فيما يدور من حوار بين
موسى وإبليس فى الحية من ثلاثية إله إسرائيل وقد علم موسى ضعف
نفوس قومه :

إبليس : كنت تدعونى أنفا .

موسى : كذبت . كنت أدعو الله ربى .

إبليس : فهل أجابك .

موسى : لعنة الله عليك اذهب عنى

١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

٢ - سليمان الحكيم ص ٧٩ - ٨٠ .

إيليس : عز عليّ يا موسى أن تدعو من لا يسمعك وتترك من
يسمعك^(١) .

ولسنا فى حاجة بعد أن نؤكد على تلك الأجزاء التى يبدو فيها
الكاتب متعمداً لتقديم الحق الواضح وجها لوجه مع الحق الظاهرى هى
أكثر أجزاء العمل الدرامى حرارة وأقربها إلى طبيعة الموضوع .
وهكذا استطاع كاتبنا أن يتغلب على تقديم حق واضح وباطل
واضح بهذه الكيفية التى قد تجعلنا لحظات مع تلفيق الشيطان وتخيله
وبعته للأمال، نتخيل أن ما يقوله هو الحق وإن هو إلا باطل وغرور ،
وأن الكاتب فى هذه الحال يدرك مدى قلقنا إلى المعرفة ، ويستفيد
بخبرته عنا نحن القراء كل الفائدة فلا يعطينا ما نشاء هكذا ببساطة ،
ولكنه لابد أن يجعلنا نعانى قبل الوصول ، دافعا بنا إلى نهاية الدرب
عبر مسارب ومناهات ورحلة شك طويلة ، إنه لا يتملق ذكاءنا الذى
قد يوجد ولكنه يضع نفسه فى منازلة معنا من خلال تحد سافر وليس
من خلال تزلف رخيص^(٢) .

٣ - ازدواج الحبكة وتعدد الخطوط الدرامية :

١- إله إسرائيل ٥٩ - ٦٠ .

٢- الدراما اليونانية ص ٤٢

وقد لجأ كاتبنا أيضا إلى تقديم أكثر من خط درامى فى العمل المسرحى. فى عبد الشيطان ، بالإضافة إلى الخط الرئيسى يوجد خط كلىدى المحقق العلم ، وقدرى الذى يواصل جهاده العلمى ، وفى سليمان الحكيم يوجد الصياد والجارية ، وبلقيس ومنذر ، وفى أشر من إبليس يوجد سبائك وهلاهيل ، وفى دموع إبليس يوجد خط ساهر وأم السعد ، وفى فاوست الجديد بارسلز إيمى الشيطان ، وفى أيوب تتعدد الخطوط : الجارية وبلد ، وإيليا وخمره ، ومادى وحريته . وقد نسارع ونقول : إن ازدواج الحبكة وتعدد الخطوط من أعمال المسرح الإليزابثى الذى يمثله شكسبير فى قمة الأداء فى الملك لير ، وقد نؤكد ذلك بمدى اتصال كاتبنا بشكسبير بدءاً بشوقى رائد الأدب المسرحى لدينا ، وقد نلاحظ أن ازدواج الحبكة له مكان فى المسرح الكلاسيكى محكوم بما سمي فيه وحده الحدث ، فقد فسر كورنى مثلا وحدة الحدث على نحو فريد ، حين أشار أنه يجب أن يقصد به وحدة الخطر أو وحدة العقبة فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات على شرط أن يكون واحد منها كاملا ، والآخر غير كامل ولكن له وظيفة فنية هى تأكيد الحدث الأول ، وإظهار السمات النفسية للشخصيات^(١) وقد نؤكد أن شكسبير ومعاصريه استثمروا قيود الإخراج المسرحى التى لا تسمح ، مع اتساع رقعة الأحداث وامتداد زمن العرض ، بوجود البطل والبطلة

^١ - انظر برادلى- التراجم الشكسبيرية ود . عبد الحكيم حسان- أنطونيو وكليوباترا ص ٣٠٩ ود محمد غنيمى هلال- النقد الأدبى الحديث ص ٥٥٠ .

طوال العرض ، فأحكموا الصلة بين الخط الرئيسى والخط الفرعى ، كما تؤكد ارتباط الازدواج فى المسرح الكلاسيكى ، الذى يأتى فى أضيق الحدود بوحدة العقبة أو الخطر كما لاحظنا. ولكننا مع ذلك كله نميل إلى أن صياغة الحبكة المزدوجة وتعدد الخطوط فى أعمال كتابنا لا تأتى فقط من التأثير بالدراما الغربية وحدها وإنما وجنباً إلى جنب من التأثير بتراثنا القصصى القديم ، والذى تسير فيه إلى جانب الخط الدرامى الرئيسى خطوط درامية صغيرة. إن أبسط مراجعة للسير الشعبية تؤكد وجود خطوط صغيرة إلى جانب الخط الكبير الذى تأخذ السيرة عنوانه .

إن صياغة كتابنا للحبكة المزدوجة وتعدد الخطوط خير دليل على مثل هذه الثنائية فى تفهم الشكل المسرحى عن التراث العربى والثقافة الغربية ، وربما كانت مثل هذه الثنائية سبباً فى تفاوت مدى النجاح الذى أحرزه كتابنا فى المداخلة بين الخط الرئيسى والخط الفرعى بحيث يبدو أن خطأ واحداً.

فى عبد " الشيطان " بدا واضحاً منذ البداية أن الكاتب يعنى بالمقابلة التى تضىء جوانب من أزمة البطل وتمده بمسوغ لموقفه ، فها هو وضع حياته من أجل العلم ، ولكنه حرم من سادى ، على حين استطاع كلدى أن يفوز بها ، وهو الذى يقول له " كنت دائماً تحب لعب

الكرة بقدر محبتك للقراءة^(١) . وهناك خط ثان يدعم هذه المقابلة نفسها ، وهو خط قدرى ثريا ، فقد كان قدرى ذهنا متوقدا ، ونفسا حساسة ، وعالما استطاع أن يصل إلى اختراع يستطيع بمقتضاه أن يسخر أشعة الشمس لتوليد الكهرباء ، ولكنه لا يستطيع أن يتطلع إلى ثريا التي أحبها لأنها تتركب الخيل ، وتشترك في الجمعيات ، وتخطب في الحفلات ، وتحب التصفيق ، وكانت الفرصة مواتية لتعميق خط الصراع الرئيسى من خلال هذه المقابلة ن ولكن الكاتب أثر أن تظل سادى بعيدة عن الأحداث وكذلك ثريا حتى يأتيا طوبوز الأولى : ليخونها في زوجها كلى ، والثانية لينزعها من حبيبها قدرى ، وهو ما حدث في الفصل الثالث ، وبهذه الكيفية ضاع الخط الفرعى الذى كان من شأنه إضفاء طابع الحركة على الجزء الثانى من الفصل الأول والفصل الثانى برمته وجزء كبير من الفصل الثالث .

وفى سليمان الحكيم استخدام جيد لتعدد الخطوط فإلى جانب الخط الرئيسى سليمان الجنى بلقيس ، الذى يمثل الصراع بين القوة والحكمة ، يبدو خط فرعى لم يأت عفويا فإن بلقيس هى الأخرى ودون شيطان ، وعن طريق إحساسها بأنها امرأة جميلة ، ومملكة قوية ، تحاول أن تنتزع قلب أسيرها منذر ، ولما تفلح ، ثم يأتى خط ثان

^١ - عبد الشيطان ص ٨ .

معاكس فإن الصياد البسيط كان قادرا على استبقاء الجارية التي رزق بها ، ولكنه تركها حين اعترفت له بأنها معلقة بقلب رجل آخر .

وتبدو الثنائية التي تحدثنا عنها آنفا في وعى الحكيم بمدى الترابط الذى ينبغى أن يظل قائما بين الخط الرئيسى والخطوط الفرعية من جهة ، وفي طريقة صياغته لهذا الخط الفرعى أو ذاك في أسلوب الحكاية دفعة واحدة ، وكما نقرأ في ألف ليلة وليلة بالتمام من جهة ثانية . ويمكن الرجوع إلى قصة الصياد والجارية في المسرحية من ص ٧٥ إلى ص ٧٧ . وليس التعبير "قصة" إلا تعبير الحكيم نفسه يقول "تلك قصة لو كتبت بالإبر على مآقى البصر لكانت عبرة لمن اعتبر"^(١)

وفى "أشطر من إبليس" تقوم الحكاية الفرعية (حب سبائك الجنى النبيل لهلاهيل زعيمة الطبقة الفقيرة) بخدمة الخط الرئيسى للمسرحية ، وليست لمجرد الترف العاطفى ، وقد فشلت هذه العلاقة التى تقوم على المصالح المتضاربة بين طبقة النبلاء وطبقة الفقراء ، كما فشلت مهمة الشياطين فى الدعوة للخير . وفى فاوست الجديد بالإضافة إلى خط فاوست مرجريت الشيطان الرئيسى هناك خط فرعى يخدمه بعمق وفى اتجاه معاكس هو خط بارسلز ايمى الشيطان . وجنبا إلى جنب خط الخادمين واجنر وأولجا ، وهو خط

^١ - سليمان الحكيم ص ٧٥ والعجالة مع ذلك منقولة برمتها من ألف ليلة وليلة لم يدخل عليها الحكيم أدنى تغيير .

يصاحب الأحداث الرئيسية ويلقى بكثير من الضوء عليها ، ويبدو
 بالكثير مجيدا فى تلك اللحظات التى يجعلنا فيها نضع عينا على فاوست
 والأخرى على بارسلز وعينا على مرجريت وأخرى على إيمي حتى
 نتهيا لقبول كل من فاوست أو بارسلز ، كما يبدو مجيدا فى تلك
 اللحظات التى يظهر فيها "واجنر" إلى جانب " أولجا " فى أعقاب أو
 قبيل وقوع الحوادث فى سلاسة وبساطة . وفى هذا كله تبدو الخطوط
 جميعها مترابطة وكأنها خط واحد ، ولذلك يعد البناء الدرامى فى
 فاوست الجديد من هذه الجهة أفضل نماذج ترابط الخطوط فى
 المسرحيات موضوع الدراسة .

ويمكن أن يقال عن محاولة فاروق خورشيد فى أيوب إنها
 أوضح نموذج للثنائية التى أشرنا إليها ، فعلى حين جاء الإطار
 الغرامى لخط الجارية بلدد زوج أيوب بعيدا عن الخط الرئيسى
 للصراع فى المسرحية بين الإنسان والشيطان جاء إيليا وخمره ، وفى
 الوقت المناسب دائما للكشف عن الغموض الذى يحيط الحدث الرئيسى
 ، وكما سوف نشير بعد ذلك فإن إيليا كان لسان حال المؤلف المحكم
 دراميا . وبقدر ما فى خط مادی العبد الباحث عن الحرية من غموض
 بقدر ما كان فيه من إضاءة لعالم القيود الذى يبدو للإنسان فى
 المسرحية ، ولذلك فليس غريبا أن يلزم مادی دون عبيد أيوب ، سيده
 أيوب فى ألامه ، وأن يقتل هو دون غيره بلدد شيطان الإنس ، وأن

تقسيمه إلى سلسلة من المناظر إلى مسرحية المناظر المتتابعة ، وكان باكثير يحتذى هذا اللون من الشكل المسرحي ، كما عرفه في مسرحية المراعى الخضر للكاتب الأمريكى مارك كوناالى فهى تحتوى على ثمانية عشر منظرا ، وهذا فى الغالب حين يكون الموضوع تاريخيا متسلسلا^(١) .

ولا نحسب أحدا من كتابنا لجأ إلى مثل هذا اللون حتى باكثير نفسه لم يعد إليه مرة أخرى ، وإن كان لنا أن نعترف أن كل جزء من الثلاثية يمكن أن يعد عملا دراميا قائما بذاته ، كما يشير باكثير نفسه ، كما تعاملنا نحن مع المسرحية فى هذه الدراسة^(٢) .

أما الشكل المسرحي فى أيوب فهو يتسق مع المراحل التى تحدث عنها فاروق خورشيد وهو يرصد التركيب الفنى للسيرة الشعبية وعلى ذلك فإن الشكل المسرحي فى أيوب يعد تمثلا للتراث العربى ممثلا فى السيرة الشعبية التى تبدأ بالحكى الأسطورى ثم العمل الدرامى ثم العمل الملحمى على التوالى وعلى ذلك يلاحظ القارئ بذور السرد والنمو التدريجي للأشخاص فى الجزء الأول من المسرحية ، كما يلاحظ خط النمطية فى الجزء نفسه ، أما المرحلة الدرامية فإن التركيز على البطل وهو أيوب واضح فيها تماما كما يحدث فى السيرة الشعبية ، وهو

^١ - باكثير المسرحية من خلال تجاربي ص ٦٥ .

^٢ - باكثير مقال بعنوان مسرحيتى القادمة الألب -فبراير ١٩٥٩م وراجع مديحة عواد فى رسالتها مسرح باكثير ص ٢٩٣ .

وعلى ذلك فإن الشكل المسرحى فى أيوب يعد تمثلاً للتراث العربى ممثلاً فى السيرة الشعبية التى تبدأ بالحكى الأسطورى ثم العمل الدرامى ثم العمل الملحمى على التوالى وعلى ذلك يلاحظ القارئ بذور السرد والنمو التدريجى للأشخاص فى الجزء الأول من المسرحية ، كما يلاحظ خط النمطية فى الجزء نفسه ، أما المرحلة الدرامية فإن التركيز على البطل وهو أيوب واضح فيها تماماً كما يحدث فى السيرة الشعبية ، وهو الجزء الذى يمزج بالحركة ، وفى الجزء الملحمى من المسرحية يلاحظ توظيف الكاتب الأحداث لخدمة قضايا الإنسان ومن ثم يعود إلى النمطية التى لاحظناها فى المرحلة الأولى^(١) .

والواقع أن موقف فاروق خورشيد من قضية الشكل المسرحى الذى طالما أفصح عنه فى كتاباته ، يدحض القول بأن مسرحية "أيوب" كتبت تحت تأثير مسرح بريخيت الملحمى ، وإن أبسط نظرة فى تقسيم فاروق خورشيد لمسرحيته تؤكد صلته بالتركيب الدرامى الملحمى للسيرة الشعبية^(٢) .

١- فاروق خورشيد السيرة الشعبية ص ٥٨ .

٢- راجع رأى د . عبد الغفار مكاوى القائل يتأثر فاروق خورشيد بمسرح بريخت الملحمى ص ٧٦ .

الفصل الثانى

تصوير الشخصيات

لا تكون الشخصيات كما منعزلا عن غيره من عناصر العمل الدرامي فإن تداخل عناصر العمل الدرامي يجعل فهم أى عنصر متوقفا على الآخر . وعندما ينظر القارئ فى بناء درامى يتأمله ، ويحاول اكتشاف مقوماته الرئيسية ، ينمو فى ذهنه حكم ما ، ويتم ذلك كله من خلال علاقة مستمرة لا ندركها سريعا فى أغلب الأحيان ، تربطنا بالعمل الفنى ، قد تقتر هذه العلاقة حتى لا تعدو أن تكون أكثر من إحساس بالرضا أو عدم الرضا تجاه ما يجرى من أحداث مجملية ، ولكنها أيضا وفى مرحلة تالية للإحساس بالحدث تكون علاقة قوية تدخل فيها العاطفة مع وضوح معالم الشخصيات ، لأننا نحب أن نعيش مع شخصيات أكثر من حبنا للعيش مع الأحداث ، فقد تكون للأحداث بما تحمله من أفكار وقدرة على الإدهاش تأثيرها علينا نحن القراء ، وقد يحمل الحدث أصول قصة أو " حدوتة " تثير الفضول وتدعو إلى الاهتمام ومحاولة رصد ما تشى به من أفكار ، غير أن تلك الاهتمامات لا تلتقى بنا بقوة إلا عن طريق طراز من البشر لهم القدرة على إقناعنا ، " وهكذا نجد أنه بينما قد نصاب بالدهشة إزاء غرابة أو جدة حادث ما ، سواء كان ذلك فى الحياة أم فى الفن ، إلا أننا نجد أنفسنا مدفوعين إلى الاستفسار عن نوع الأشخاص الذين ارتبطوا بهذا الحادث وبعد أن نعرف شيئا عن طبيعة هؤلاء الأشخاص يبدأ هذا الحادث فى إثارة سلسلة معقدة من المشاعر والعواطف والقيم تعطى للحادث أهميته " (١)

١ - ميليت وبنيتلى : فن المسرحية ٤٤٠ ويرى بعض النقاد أن الشخصيات أهم من مشاكلها وأكثر أهمية من الحبكة ، حتى إن الإنسان إذا سأل نفسه عما يبقى فى ذهنه عن عمل درامى له قيمة لوجد أن الشخصيات هى التى تعيش مدة طويلة ، بكل ما للأشخاص الحقيقية من كيان وحيوية ، أما الحبكة فإلها تكون حينذاك قد خفتت فى ظلال الماضى . حسين رامز . الدراما بين النظرية والتطبيق ٣٣٥ .

ومعنى ذلك أن طريقة تصوير الشخصيات تعطى الحادث أهميته التى يقصد إليها الكاتب قبل كل شئ ، ومن ثم يقال بحق إن الكاتب الدرامى الذى يبنى شخصياته جيدا يظل مقروءاً يسعى الناس إلى فنه . ولقد تعلم الكاتب المسرحى درسا ربما كان أرسطو أول من لقنه إياه - مؤداه أن المسرحية ليست هى الحياة ، وأن الحياة ليست هى المسرحية ، ولذا فعليه أن ينتقى ويجرد حتى يعطى للحدث ، الذى ربما يشاركه فى بنائه كثيرون قيمته ، مع مجموعة من الشخصيات لابد أن تصير معرفتنا بهم أكثر من معرفتنا لأناس نعاشرهم فى الحياة اليومية . .

وكاتبنا فى تفهمه لذلك قد يتناسى لبعض الوقت أن الحياة فى حقيقتها وجوهرها باتساعها وعدم تنافسها لا يمكن عرضها فى عمل أدبى إلا نسبيا ، فطبيعة الخلق الفنى تقوم على أساس قدرة الصورة النسبية غير الكاملة الموجودة فى العمل الأدبى على أن تظهر فى صورة الحياة نفسها ، بل وفى شكل أرفع وأكثر جدة وتركيزا من الحقيقة الموضوعية^(١) . ومن أجل ذلك نراه حريصا على أن يحشد حول الشخصية قدرا من المعلومات والحوادث الخارجية التى تفقد العمل المسرحى خاصية طالما تحدث عنها النقاد بدءا بأرسطو ، وها -

للأشخاص الحقيقية من كيان وحيوية ، أما الحكمة فإنها تكون حينذاك قد خفتت فى ظلال الماضى . حسين رامز . الدراما بين النظرية والتطبيق ٣٣٥ .

^١ - د . عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص ١١١ .

هو جورج لوكاتش يفرق بين شمول الموضوعات فى الرواية وشمول الحركة فى المأساة ، وعلينا أن نعى أن عنصر القص والرواية أصيل لدى كاتبنا يفرضه التراث عليه بقوة فينسيه لبعض الوقت أصول الدراما التى ثقفها حديثا . فالرواية فيما يرى لوكاتش تتطلب شمول الموضوعات التى يخلقها الكاتب من أجل ربط العمل الأدبى بالمحيط الخارجى ، أما المأساة فإنها تتطلب أول ما تتطلب شمول الحركة ، ففكرة الشمول فيها تتركز حول مركز ثابت هو الصراع الدرامى^(١) .

ولهذا يرفض القارئ على سبيل المثال اتجاه فتحى رضوان فى بناء شخصياته جملة لميله إلى القص والرواية ، ويناقش فاروق خورشيد حين يصر على حشد من المعلومات والحوادث يحيط بها أيوب وبلدد والجارية ، ويأبى أن يستعرض الحكيم معلوماته الطريفة وحكاياته الغريبة على لسان الصياد ، وليس من اليسير الآن أن نتتبع الشخصيات الواردة فى المسرحيات موضوع الدراسة ، لنرى مدى تحقق خواص الإيجاز والتركيز وموضوعية العرض ، تلك الخواص التى يجمع النقاد على تمثيلها فى الشخصية الدرامية ، ولذا كان لابد من

^١ - الإيجاز والتركيز خاصيتان يتفق عليهما النقاد وأن اختلفت عباراتهم فإن ميليت وبنيتلى مثلا يفضلان مصطلح الانتقاء والتبسيط والتجريد . انظر أنطونيو وكليوباترا ص ١١٣ - ١١٤ وفى المسرحية ٤٤٠ .

الاقتصار على النماذج الدالة من بين هذه الشخصيات على موضوع الدراسة ، وأقربها لذلك من مركز الصراع بين الإنسان والشیطان^(١).

١- فاوست الجديد

لسنا فى حاجة الى القول أن باكثر استعان فى إقامة البناء الخارجى لشخصية فاوست الجديد بما ورد فى التراث الدرامى الغربى عنه، لا نقول عند جوته أومارلو وحدهما ، ولكن عند غيرهما كذلك ، ومع ذلك فإنه يحاول أن يقدم لنا شخصية تقسم بالكتاب المقدس ، وتتحرك فى إطار الكنيسة ، ومجتمع تفوح فيه رائحة أوربا فى عصر النهضة ومجتمع عربى مسلم فى الوقت ذاته . غاية ما فى الأمر أن خاصيتى الإيجاز والتركيز كانتا مواثبتين لباكثر فأمامه جوته الذى توسع فى رسم شخصية فاوست ، وحملها ما تنوء به من حوادث وفلسفات ووقائع تاريخية ففقدت قدراً كبيراً من الدرامية ، وأمامه مارلو الذى قدم خلال فاوست شخصية درامية مازالت تقف من حيث الصنعة المسرحية فى مقدمة نظائرها ممن يحملون الاسم نفسه ، وأمامه فاوست بول فاليرى وتمثله للعالم الغربى المعاصر والخارج من أبواب الحرب العالمية الكبرى ، وأمامه تجربة مواطنه "محمد فريد أبو حديد" وإشارته فى ثنايا مسرحيته أنه مؤلف فاوستوس الجديد وأمامه فضلاً عن ذلك كله تجارب لها قيمتها وجدتها كما فعل يوجين أونيل فى مسرحيته "أيام بلا نهاية" "والإله الكبير براون" ، تاركاً الإطار

^١ - د . عبد الحكيم حسان- أنطونيو وكليوباترا ص ١١٠-١١١ .

التقليدى للصراع بين الإنسان والشيطان معتقداً فى وجود الشيطان داخل الإنسان جزءاً من ذاته .

ومع اعترافنا بأن كثرة المصادر قد توقع الكاتب فى اضطراب فإن فاوست باكثر الجديد جاء شخصية جامعة بين الإيجاز والتركيز أما ما فيها من اضطراب فإن مرده تهيب باكثر البدء فى خلق شخصية يكون مسئولاً عنها ، وتلك فى ظننا مزالق معارضة الأعمال الدرامية القديمة^(١) .

وتتجلى خاصية التركيز واضحة فى العرض التمهيدى ، فإن فاوست عالم يعيش فى معمل " ينبئ بعدم وجود سيدة " ولعلها إشارة مبكرة إلى دور المرأة فى قضية فاوست ، فهو عالم باحث له سمت العلماء يعيش فى جفاف الحياة العلمية والثقافية ، حين يفقد صاحبها قدراً من الإحساس الإنسانى يتمثل فى امرأة وتتجلى خاصية أخرى فى فاوست الجديد نلمحها من خلال المنولوج الطويل الذى بدأت به المسرحية ، فهو ضعيف الإرادة ، سلبى ، انطوائى ، وما ذلك إلا

^١ - هذا ما لاحظته الدكتور مندور فهو يرى أن بناء مسرحيات باكثر وتصويره للشخصيات قد يدل على ذكاء ومهارة وتفنن ، ولكنه لا يدل على قوة الخيال وعلى القدرة على بناء الأحداث بناءً جبرياً ... وربما كانت هذه الصعوبة هى التى اضطرت أدبنا فى أول عهده بالأدب إلى أن يتلمس فى الأساطير والتاريخ هياكل معدة لمسرحياته وقصصه الأولى ، أو على الأقل مادة أولية لها يرجع إلى : فى المسرح المصرى المعاصر ص ١١٠ . ولعل ضعف الخيال الذى يشير إليه الدكتور مندور هو الذى جعل باكثر فى أخريات أيامه يعود إلى اللجوء إلى الإطار الخارجى التقليدى لدراما فاوست الغربية ، على الرغم من تجاوز بعض التجارب الدرامية الغربية والعربية لهذا الإطار التقليدى بنجاح .

لضعف إيمانه الذى بدا واضحا ، فى ثورته على حكمة الله وعدله ،
وعلى وصفه العالم بأنه سخي ، فهو ضعف إيمان وخواء روحى ،
وليس إلحادا كما بدا لبعض الباحثين^(١) وسوف نجد أن هذه الصفات
وراء تعاقدته مع الشيطان أما تردده وراء المماطلة فى الانتحار ثلاث
مرات ، فهو يكشف فى فترة مبكرة أن تجربته مع الشيطان غير
مجدية ، كما نعرف من حديثه لبارسلز المفتون بالشيطان " هذا ما
يخيل إليك استفد من تجربتي خير لك ، إذا استطعت أن تستمتع بكل
شئ لم تستطع أن تستمتع بشئ . وهو فى تناقضه يمثل الإنسان فهو
إلى إيمانه المزعزع يقول عن الوجود " لا تستطيع أن تؤمن به ولا
تستطيع أن تكفر به ، وإن آمنت أعوزك اليقين وإن كفرت أعوزك
السياس " . ويقول عن الناس مشخصاً حالته إنهم " يعيشون فى قلق
عظيم " ثم يعود بعد قليل داعياً للحقيقة الكبرى التى تجعل الناس
مؤمنين عن يقين . ولكنه مع ذلك صادق مع نفسه ومع الآخرين ،
حتى لو كلفه الصدق ما لا يطيق ، ولذا فاتح مرجريت التى أحبها
بجنون فى أمر الزواج مقدماً بين يدي طلبه أنه رجل لم يتورع عن
تزييف النقود ، لكى يفوز بحبها ، ثم إنه لم يتورع عن أن يفسق بها
ليكون الزواج أمراً واقعاً "لأن هالة من القداسة رانت عليها" . وهو ما
ظهر واضحاً بعد ذلك حين اختلى بمعاونة الشيطان - بمرجريت

^١ - راجع مديحة عواد سلامة - مسرح باكتير ص ٢٢٥ .

المزيفة ، على إنها مرجريت الحقيقية ، وخشى أن يفسق بها ، معترفاً أنه يخاف الله ، ولم يفسق بها حقيقة إلا بعد أن سقته خمرأً.

ويتصل بخاصية التركيز شئ تلمحه في فاوست الجديد منذ اللحظة الأولى ، وهو استعداده الكبير ، ونفسه الطويل في الواقع ، للجدل وتقلب القضايا على كل وجه منطقي ممكن ، وإيمانه بالعقل الإنساني وقدرته على البت في كل شئ^(١) وسوف نرى أن هذه الخاصية جمعه بالشيطان ، كما جمعه بالشيطان خواء روحى وضعف وتردد ، كما أنها خاصية تطلعننا على نوع من الثقافة المتسعة تتوافر لديه ، فهو يتحدث بعبارات الكتاب المقدس والقرآن الكريم ويردد بعض القضايا الفلسفية والعلمية المعاصرة . وتأتى هذه الخاصية تعبيراً عن طموح الإنسان وتطلعه وتساؤله الدائم ، ومن ثم فإننا مع فاوست المجادل نشعر بالروح العالمى فى بناء الشخصية الذى يتحدث عنه النقاد :

فاوست	: الحياة لم تعد تستحق أن نعيش .
بارسلز	: ليس من حقك أن تقرر ذلك .
فاوست	: من حق من إذن ؟
بارسلز	: من حق الذى خلقها وحده .
فاوست	: هل لديك برهان على ما تقول (يلاحظ إيمانه بالعقل)

^١ - الملاحظ أن الإيمان بالعقل يجمع الإنسان بالشيطان تماماً كما أن الكفر به مقدمة لاجتماعهما ، ويمكننا متابعة هذا الخيط فى كل شخصية درامية اتصلت بالشيطان .

- بارسلز : نعم .
 فاوست : هات .
 بارسلز : إنك لا تقدر أن تخلق نفسك. (يلاحظ أنه برهان قرآنى)
 فاوست : ولكنى أقدر أن أعدم نفسى وذلك برهان
 بارسلز : العدم بعد وجود لا يعتبر عدما مطلقا .
 فاوست : إذن فلا جناح أن أنتقل من وجود سخيـف إلى وجود
 أفضل.
 بارسلز : ما يدريك أنه سيكون أفضل .
 فاوست : لا يوجد أسوأ من هذا الوجود ولا أسخف
 بارسلز : وما برهانك ؟
 فاوست : شعورى .
 بارسلز : هذا برهان خاص بك .
 فاوست : والقضية أيضا خاصة بى .
 بارسلز : فاوست . دعنا من هذا الجدل الفلسفى فإنه لا ينتهى بنا
 إلى نتيجة^(١).

ويبدو ضعف إيمان فاوست الجديد وخواؤه الروحى فى أعقاب
 الجدل دائما ، هذا الجدل الذى يفصح لنا عن الكثير مما يصطرع داخله
 ، ثم يتركه عرضة لشك قاتل ، وسوف يظل الأمر كذلك فى كل جدل يثور

^١ - فاوست الجديد الفصل الأول .

بين فاوست ولوسيفر ، وفاوست وبارسلز من جهة ثانية : يبدو لنا فاوست منتصرا ولكنه يخرج من الجدل شاكا ، حتى أن لوسيفر ليعترف صاغرا بأنه ما رأى قط مجادلا عنيدا مثله استطاع أن يبلبل أفكاره^(١) .

وفى الفصل الأول ونحن فى طريقنا إلى تكوين مجموعة من الأفكار والمشاعر تجاه فاوست الجديد نلاحظ أنه يشعر بنقص وضعف حيال المرأة وبخاصة فى أعقاب فرار مرجريت ، ويبدو ذلك فى طلبه الأول من الشيطان بأن تلغى الأديرة بل إن الشيطان ليعلم ذلك ، فيحدثه أنه يستطيع أن يأتى بها من الدير ، فينال منها ما يشاء ، قبل أن يحدثه هو نفسه عن قصة مرجريت ، ويبدو ذلك أيضا لحظة كتابة العقد حين يطلب أولا المعرفة الشاملة ، ثم يعود فيرى أنه طلب الحب العارم فى المقدمة ، ولم تعد مرجريت والحال هكذا تكفى ؛ فإنه يريد حسان الدنيا .

وتجمع المرأة فاوست بالشيطان ، فما إن يلوح له بامرأة حتى يتناسى تلك الصحوة التى تبدو غائمة فى أفق خوائه الروحى . حدث ذلك كثيرا ، فكانت ايمى هى الطعم الذى وضع به الشيطان حدا لتقدم فاوست فى البحث الخاص بتحويل الصحراء إلى رياض خضر ، وكانت هيلين ثم عرائس الجنيات عشيقات الآلهة أفروديت وفينوس وإيلات وعشثروت والنسوة من جميع الأصناف الطريق الملائم لاستمرار عبودية فاوست

١ - أكدنا كثيرا على أن ما بفاوست خواء روحى، ذلك أنه لم يكن ملحدا ، ولم تكن قضية الإيمان هى القضية التى تسيطر على ذهنه ، كما لم يكن ملحدا ثم آمن -ارجع إلى مسرح باكتير مديحة عواد ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

لشيطان ، فهو حين يرى هيلين يقول إنها " فرصة لا تعوض " ، وحين يرى الجنيات يعترف أيضا أنه لا يريد أن يموت قبل أن يراهن .

حقا كان فاوست على وعى بأن الشيطان يستخدم المرأة للإيقاع به ، ولكنه لم يثر ثورة لها قيمة ، فإن نداء الجسد كان أقوى من أن يحتمله . لعل هذا الجانب من بناء شخصية فاوست فى حاجة إلى إعادة النظر فإن فاوست تبعاً لذلك يحتبس أنفاسنا ، فلا يجعلنا نتعاطف معه ، بل إننا لنرثى له وننأف منهُ ، وحتى فى هذه اللحظات التى يعرض فيها عن هيلين لا نستطيع أن نرضى عنه وإن كنا نقول له: " الآن والآن فقط " وهى الجملة التى يردها القارئ لمن ينتظر منه عزيمة فتصحو بعد فوات الوقت المناسب . حتى إذا فسق بمرجريت الحقيقية معتقدا أنها داعرة لم نعتبره بطلا دراميا يرتكب جريمة عن جهل ، لأنها لم تكن المرة الأولى التى يفسق بامرأة ، كنا نذر به بقدر ما غضبنا لتداعى مرجريت البريئة بين يديه ، وبقدر ما عدنا بعد ذلك فى محاولة يائسة لقبول وقوف الله إلى جانبه وهزيمة الشيطان ، نقول محاولة يائسة لأن باكتير لم يشأ تبعا لفهمه الخاص أن يمهد فى قلوبنا لبطله تماما ، كما فشل أن يمهد فى عقولنا لتهاويه أمام المرأة التى يدفع بها الشيطان^(١) .

^١ - وقد لاحظ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن النسيج نفسه فى بناء باكتير لشخصية أوديب هذا الذى لم يستيقظ ضميره ، ويعترف بما كان يخفى من جرائم فى حق أمه وأبيه إلا فى مرحلة متأخرة من أحداث المسرحية ، وبعد أن أحس أنه لن يبلغ من الكاهن شيئا إلا إذا كسب الشعب إلى جانبه بل إنه يقتل أباه ، ويتزوج أمه ، وهوى طبيعة جريمته وهى أمور سلبته النبى الذى خلعه عليه سوفكليس . ويعلق الدكتور

وقد أشارت مديحة عواد إلى نهاية فاوست ووصفتها بأنها نهاية ميلودرامية وهي محقة^(١) ، فقد ضحى باكثير بقدر كبير من مشاعرنا نحن القراء بانتصار فاوست على الشيطان معتقدا أن قتله بيد بارسلز كفيل بأن يحدث لدينا نوعا من الترضية الأخلاقية ، بل إننا نعتقد أن تدبير قتل فاوست بهذه الكيفية في المسرحية جاء مفتعلا متعمدا من الكاتب ليحدث لدينا لونا من التوازن بين فاوست المتداعى الضعيف وفاوست الذى انتصر له الله فى معركة مع الشيطان .

والحديث عن موضوعية العرض يجعلنا نعترف بأن باكثير كان موجودا مع فاوست الجديد دائما ، يتحدث عنه بما يفوق تركيبه الذى يستقر فى أذهاننا بعناصره مع الفصل الأول مع تطور الأحداث . إن فاوست المجادل العنيد الذى يحتّم وراء الفلسفة الإسلامية ليس هو فاوست الضعيف المنحل المتهوى ، ولكنه فى حالات كثيرة باكثير الذى ينافح بعنف عن الفكرة الإسلامية ، حتى لو كان الثمن أن يختل بناء شخصية بطله من بين يديه . وكأن باكثير أحس بشئ من ذلك فأراد أن يسوغ ثورة فاوست الأخيرة التى صدق فيها فصاح بالشيطان : أيها المغالط الكبير ليست مأساة مرجريت هى كل شئ ، وإنما كشفت لى زيفك ، وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك

إبراهيم عبد الرحمن على نهاية أوديب بما يذكرنا بفاوست أيضا ، فهو يقول : ويدّش المرء لذلك النصر الذى أحرزه على الرغم من حقيقته الرهيبة . أنظر د . إبراهيم عبد الرحمن-دراسات مقارنة ٢٢٩ - ٢٣٠ .

^١ - مديحة عواد - مسرح باكثير ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

حتى الآن وهم فى وهم " وفى مواضع من حوار فاوست مع بارسلز يضرب باكثر عرض الحائط بالخلق والتكافؤ اللذين تحدث عنهما نقاد الدراما منذ أرسطو وظهر هو على لسان بارسلز الذى يمثل شيطاننا من شياطين الإنس ، وهى الأمور المتعلقة بنجاح الكاتب فى تقديم اقتناع احتمالى وهذه المسألة متعلقة أيضا بطبيعة الحوار الذى يقف وراءه باكثر ، لا فرق بين نسيج عبارات فاوست أو بارسلز أو لوسيفر .

٢ - لوسيفر . (١)

لا زلنا نعتقد أن إيثار باكثر لصورة فاوست الغربية أوقعه فى الكثير من المشاكل ، وها نحن نلاحظ أن شخصية الشيطان لوسيفر مزيج من الفكرة المسيحية عن الشيطان والفكرة الإسلامية عنه . حقا إن صورة الشيطان الخارجية وتمثله للإنسان فى الفكرتين تكاد تكون واحدة ، ولكن فكر الشيطان وكيانه لا يكاد يلتقى إلا ليتناقض ، وجاء

١- ثمة تماثل بين لوسيفر عند باكثر وأهرمن فى مسرحية عبد الشيطان ، وذلك ما يبدو مع النظرة العجلى ، وقد أشار الدكتور الحجاجي إلى ذلك وكذلك فعلت مديحة عواد ، وفهم هذا التماثل قد يفصح عن نوع من التجوز ، إذا عرفنا أن الشخصيات فى أية مسرحيتين متشابهتى الحدث والهدف لا يمكن أن تتطابق ، فلا بد أن تكون الشخصيات ذات صلة بصميم الواقع وملابساته التى يعيشها الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى ، بل إن تأثره ينمى أصالته فى هذه الناحية . ارجع إلى الدكتور غنيمي هلال النقد الادبى الحديث ص ٥٧١ . هذا مع افتراض التطابق غير الموجود أصلا بين المسرحيتين ، رغم تأثر باكثر الشديد بعبد الشيطان .

الشيطان عند باكثر شخصية مهذبة يتصف بقدر كبير من الرزانة والحكمة والمثابرة على بلوغ الهدف . ليس من أقرب الطرق ولكن من أبعدا وأكثرها التواء . وهو يجمع بين صورة بلعزيب شيطان العهد القديم والجديد ودعوته إلى ملكوت الظلام ، وإيليس كما جاء ذكره في القرآن الكريم بل إنه ليزكرنا بإيليس كما عرفه الحلاج . ولا نريد أن نصدر حكما مسبقا فنردد أن لوسيفر عند باكثر ينال كثيرا من عطفنا الذي كان ينبغي أن يوجه أساما إلى فاوست الذي يصارعه وصولا إلى الحقيقة الكبرى ، ونسارع ونقول إن عطف الكاتب على لوسيفر لم يكن ليصل إلى درجة الدفاع عنه وتقديمه نموذجا للطريد المظلوم المحروم الباحث عن الحرية والمنادي بها ، كما ورد عند ملتن ودانتون مثلا أو الحلاج كذلك ، وإن بدت لمحات هنا أو هناك تذكرنا بمثل هذه الصورة ، تجعل من لوسيفر البطل التراجيدي الأول في المسرحية .

إن لوسيفر يتجسس ويواجه الإله كما نعرف عند جوته ، ويجرى من الإنسان مجرى الدم من العروق كما نعرف في الفكرة الإسلامية بل هو أول الموحدين كما أشاع الحلاج ، وهو من أجل هذا كله ، يأتي فاوست لحظة الانتحار عارفا بما دار من حوار مع بارسلز ، وعارفا بقصة فاوست مع مرجريت فيخاطبه واثقا بقدرته : " لا تحاول أن تخدعني أنا أعرف ما يجول في نفسك ، أنت مستعد أن تخسر العالم كله من أجل قبلة تمنحها لك مرجريت "

وقبل أن يوقع العقد يعرف كل مطالب فاوست حتى تلك التى لم يتحدث عنها : أعرف يا فاوست ، بل أراها أمامى فى ثنايا مخك " . إن صفتى الجاسوسية وقراءة الخواطر أو ملابسة الخواطر تؤهلان تلك الشخصية للقيام بأعباء الدور الذى رسمه الكاتب . ولم يلجأ الكاتب إلى تأكيد الخاصيتين بأكثر مما ينبغى فإننا نحن القراء نعلم ذلك عنه منذ صفحات المسرحية الأولى حتى إذا جئنا إلى الفصل الثانى استطعنا أن نحيط علما بقدرات الشيطان ، واستطعنا أن نعرف عن طريق الحدس أنه يقرأ دائما ما يدور فى ذهن فاوست الذى يزعم منخدعا له وماكرا به أنه يريد أن يكون إلها :

فاوست : ... أنت خرجت على رب العزة لما افتقدت من عدله وحكمته.

لوسيفر : أجل .

فاوست : إذ أمرك بالسجود لآدم وأنت خير منه .

لوسيفر : أجل .

فاوست : فلأكن أنا هذا الإله العادل الحكيم الذى كنت تتشده فى القديم وليكن هذا الإصلاح الذى أقوم به لهاتين المنطقتين أول برهان على ألوهيتى الحكمة العادلة .

لوسيفر : (محدثا نفسه) هذا الإنسان يخادعنى ليمكر بى فلأخادعه لأمكر به.

فاوست : ما كنت تقول ؟

لوسيفر : لا شئ كنت أقول لنفسي ما أعظم طموح الإنسان !

فاوست : ألا يعجبك ؟

لوسيفر : كيف لا؟ وأنا أتحرق شوقاً إلى هذا اليوم السعيد يوم

يكون الإنسان هو إله الكون كله^(١) .

أما قدرة لوسيفر فإن باكثر يجمع فيها هي الأخرى بين ما عرفه شيطان الدراما الغربية ليحده بالفكرة الإسلامية ، فهو مادة لطيفة لديها القدرة على أن تتشكل كيف تشاء ، ويبدو أولاً في صورة بارسلز (شياطين الإنس في الفكرة الإسلامية) ويبدو في صورة كلب (كما فعل جوتّه) ولكن هذه القدرات بما تستطيع أن تمتد به فاوست تدور في إطار الفكرة الإسلامية : ما يعطيه الشيطان باطل ووهم ، كانت مرجريت مزيفة ، أما النسوة اللاتي أتى بهن فإن فاوست يعترف أخيراً بأنهن أشباح ، كلها أوهام في أوهام ، حتى إنه ليوشك أن يعتقد ان لوسيفر نفسه وهم من الأوهام .

وهذا القدر من الصفات المثيرة للدهشة والذعر تقابلها - وسريعاً ما يدرك القارئ ذلك وهو متأهب لاتخاذ موقف فكري وشعوري من الشيطان- صفات أخرى تجعله قريباً منا نحن البشر حين نشور ونتمرد، هذه الصفات تجعل من الشيطان عند باكثر كائناً لا يختلف كثيراً عن فاوست ضعيف الإيمان ، فهو شيطان يؤمن بالله ،

ويحلف بالكتاب المقدس ، ويعتبر نفسه أول الموحدين ، وإن كان فقط ، وهذا ما يريد أن يصل به إلى منطقة التمرد في الذات الإنسانية ، يشك في عدل الله وحكمته " ليتنى حقاً لا أومن به ، ليس في الوجود من يؤمن بالله أشد من إيماني به " ^(١) ويقترح بعد ذلك تصديقاً لما يقول أن يكون الله شاهداً على العقد ، ويغضب لأن بارسلز قال له الحمد لك ولم يقل الحمد لله ، ويقسم برب العزة . وفي هذه الحالات التي يفصح فيها لوسيفر عن شيء من الإيمان نشفق نحن على فاوست هذا الإنسان الذي تركنا . نتعاطف مع الشيطان من دونه . إن لونا من التعاطف مع الجاهل ينشأ حينذاك ، ولكن سرعان ما يكشف فاوست ، أو لنقل باكثير لأنه لم يكن يدع فاوست في كثير من مواضع الحرج وحده ، عن زيف هذا الإيمان مستخلصاً درساً من موقف الشيطان :

لوسيفر : إن وجوده عندي ليس محل تساؤل ؛ إنني أول الموحدين .

فاوست : ففيم تشك يا أول الموحدين ؟

لوسيفر : إنني أشك في عدله وحكمته .

١- ويمكن أن تكون فكرة إيمان الشيطان لدى باكثير وغيره مستمدة من اتجاهات التصوف الإسلامي ، ولدى الحلاج بالذات ، الذي يتخذ من الشيطان إماماً له في التوحيد لأنه لم يسجد لغير الله ، قبل أن يلمح ملتن إلى ذلك في الفردوس المفقود ، ويمكن أن نجد الصورة نفسها على نحو واضح في قصيدة العقاد الدرامية ترجمة الشيطان .

فاوست : إذا اعترفت بوجوده فقد اعترفت بعدله وحكمته فلا
وجود لله بغير عدل وحكمه .

لوسيفر : فما تقول فيما يصيب طفلا بريئا من صنوف البلاء
وما تقول فيما يجتاح أمة بأسرها من الزلازل والبراكين
والأوبئة.

فاوست : أعطني علم الأزل وعلم الأبد أشرح لك حكمة الله
وعدله في ذلك^(١).

وبعيدا عن الإيجاز والتركيز ورغبة في إثراء الشخصية
الشيطانية وتمثل المعاصرة فيها ، يمضى باكثر ليقدّم لنا لوسيفر
تمثيلا ماديا للحضارة الغربية الحديثة ، فيتحول فاوست بالتدريج ومع
المعاناة إلى مواقف الإنسان الشرقي منها ، يبحثه الدائب عن الروح
مقابل المادة. فإن الشيطان هو الخمر والنساء والقمار والأطعمة
والتكنولوجيا والفلسفة المادية ووسائل الإعلام المثيرة ، ممثلا في تلك
الأمور التي يمنحها في سر . وبدا موقف فاوست واضحا وإن كان
متأخرا فإن النساء والأطعمة مثيرة للشهوة على حساب العقل
والنظريات العلمية إقرار للجهل ، وليست بداية للعلم ، والفلسفة رجم
بالظنون وتعلق بأذيال الفروض ووسائل الإعلام تقدم الإنسان مهرجا
يبهر الناس ، فيلتفون حوله غير تاركين له فرصة واحدة ليواصل

^١ - فاوست الجديد - الفصل الثالث .

البحث العلمى . وفى هذه المرحلة من بناء شخصية الشيطان يتحول إلى أفكار يناقشها الكاتب فهو يرى أن الإيمان بالعلم يفقد الإنسان ثقته فيما وراء العلم نستمع إليه يقول : ألا ترى ان الناس كانوا يظنون أن الأرض مسطحة ثم اتضح اليوم أنها كروية ... ألا يجوز أن يظهر يوماً أن كروية الأرض غير صحيحة ، وهو الفيلسوف الذى يتحدث عن إله من الأوثان يقول " أنت لا تعرف طبيعة الآلهة إنها تغار من الإنسان ، إذا ما سعى إلى معرفة أسرار الكون والطبيعة خشية أن ينازعها الألوهية ، ألم تقرأ قصة برومئوس كيف عاقبه كبير الآلهة زيوس .

إن لمسة درامية أخرى على شخصية لوسيفر كفيلة بأن تجعله أكثر تعبيراً عن ذاته من فاوست نفسه وتبعاً لذلك فإن كل ما يجرى من حوادث فى المسرحية يتبع فكر لوسيفر وخطته ، ولا يكاد الموضوع يتطور متأثراً بأية شخصية عداه ، فهو دائماً حاضر بجلاله الذهنى ، وحديثه الهادئ المغلف بقناع من المنطق يرق ويغلظ تبعاً للموقف ، إن سمات البطل التراجيدى تبعاً لذلك متوفرة لديه ، فقد تركزت له إرادة فى شئ محدد أن يظل الإنسان عبده إلى الأبد ، وكان الطريق إلى تحقيق هذه الإرادة ميسراً أو كذلك بدا له مستغلاً الصراع بين الشرق والغرب ولكن الإله يترصده دائماً ليحبط أعماله . وثمة تبدو سمة من سمات البطل التراجيدى الذى يوشك فى لحظة أن يؤمن

بأنه وحده القادر والعارف والضامن ، ثم يبدو بعد ذلك فساد زعمه ،
ولكنه فى كل حال صاحب إرادة :

بارسلز : وحظك يا مولاي من ذلك .

لوسيفر : كل من يعبد غير الله فهو يعبدنى .

• وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى^(١) .

وحين يمضى فى نهاية المسرحية يردد : هيا بنا يا رفاق إن
خسرنا اليوم فقد كسبنا أياما كثيرة . فهو يتحدث بادی الضعف ، ولم
يكن قادرا مهزوما كشیطان ملتن الذى يقول إننا انهزمنا فى معركة
ولكننا لم نخسر حربا وثمة يمكنك أن تلمح الفرق بين وسواس خناس
وشيطان بادی القدرة .

وتظل هناك حلقة فى بناء شخصية لوسيفر ، الذى يدعو فاوست
فى النهاية إلى مملكته فى الجحيم على حين كان طليقا كما رأيناه فى
المسرحية ، وتلك كما نلاحظ من مزالق المعارضة مرة أخرى . وكان
مارلو قد فكر فى شئ من هذا القبيل فأجاب عن مثل هذا التساؤل الذى قد
يشغل القارئ ، فكان الجحيم فيما يرى إبليس عنده أن يعيش بعيدا عن
الحضرة الإلهية بعد أن تذوق لذة الاتصال :

فوستس : ومن أنتم يا من تحيون مع إبليس ؟

^١ - فاوست الجديد الفصل الثالث

ميفستوفيليس : أرواح شقية تأمرت مع إبليس ضد الإله فحلت عليها لعنة أبدية وتهاوت أسفل سافلين .

فوستس : وفى أى مكان تحل عليكم اللعنة ؟

ميفستوفيليس : فى الجحيم .

فوستس : كيف يكون ذلك ، وأنت حر ، ولست فى الجحيم ؟

ميفستوفيليس : .. ألا ترى حرمانى من مشاهدة الله العظيم ومن نعم الجنة السابغة السرمدية التى طردت منها أكثر عذابا من عشرة آلاف جحيم^(١) .

٣ - أيوب :

لا نستطيع أن نتحدث عن الإيجاز والتركيز وحدهما ، ونحن نتحدث عن شخصية أيوب ، لا لأنها شخصية تفتقد البناء الدرامى ، ولكن لأن فاروق خورشيد يستخدم فى طريقة بنائها أسلوبا خاصا مستمدا من التراث الشعبى ، فى تمثيل واعٍ لحرفية هذا الفن العريق ، الذى أخلص له ، ونعنى فن السيرة الشعبية ويتحدث فاروق خورشيد نفسه عن البطل فى السير الشعبية فىرى أنه يجمع ملامح البطل فى الأسطورة والدراما والملحمة على التوالى " فهو منذ البدء بطل أسطورى ، وهو فى بداية السيرة بطل درامى ، يعيش قصيته الدرامية المحددة ، ثم هو بعد ذلك بطل ملحى يمتزج قضاياها بقضايا أمته ،

^١ - Marlow Doctor Faustus p 13 - 14

وتأخذ معاركه صورة الشمول والعمومية بحيث يتم التلاحم بين البطل الفرد والبطل الرمز لهماوم الأمة ، وتدخل صراعاته فى هذه المرحلة عوامل متخلفة من الفترة الأسطورية^(١).

وقام بناء شخصية أيوب على أساس هذا التدرج الذى تحدث فاروق خورشيد عنه من الأسطورة ثم الدراما إلى الملحمة ، فهو يقدم قبل أن تقابله فى العمل المسرحى فى جو أسطورى ، أو هو تنقية وتركيز لجو أسطورى محمل بالرمز فثمة شياطين تتحاور وتتصارع ، وثمة إشارة إلى مجلس إلهى يعقد يتحدى فيه إبليس الذات الإلهية ، وثمة ملامح فضفاضة بارزة لشخص أيوب تجعله صنفا من البشر ملامحه مكبرة ومذهلة ، وتعترف الشياطين أنه يملك قوة خارقة تحول دون أن يمسه ، حتى إبليس نفسه يعترف بأنه لم يقدر عليه ، كما يخبرنا الشيطان تادو ، وعلى الجانب الآخر يشهد له أهله بأنه العبد الصالح البار الذى يختلى بالله كثيرا ، يصعد المحرقات ويقرب ، القرابين بعدد ما حوله من الأهل والأصدقاء والحيوان ، وحتى حين يقول عنه الشيطان : " إنه يدعى الإيمان والرضا والفضيلة " وحين يقول عنه آخر " أنه متعجرف " لا نكاد نفهم هذه الكلمات إلا أنها غير الشياطين .

^١ - فاروق خورشيد-السير الشعبية ص ٣٠ - ٣١ - ٤٧ .

وإذا كانت الأسطورة فى بساطتها تقدم الخير فى صراعه مع الشر فإن أيوب مقبل على مواجهة مع "بلد" ، هذا الذى يتحدث عنه وقد أكل الحقد قلبه . وهكذا تتحقق فى المرحلة الأولى من مرحلة بناء الشخصية أهم عناصر بناء الأسطورة الخير فى مواجهة الشر ، مع قوى غيبية تشهد الصراع منتصرة لطرف على آخر^(١) .

وفى المرحلة الثانية وهى مرحلة التحول إلى الدراما وهى المرحلة التى يرى فيها أيوب للمرة الأولى نراه إنسانا من لحم ودم ، على ثرائه ورضا الله عنه فهو صبور ، يحدث بلد فى أول مواجهة حيث تفوح من عباراته رائحة الحقد والسخرية ، ولكنه لا يبدى غضبا^(٢) ، وهو محب لله محبة حقيقية تنقض أقوال إبليس فيه ، كما تنقض حملة بلد عليه . فيه تسليم لله وإذعان لأمره ، تحيط به المصائب فيقول بعد المصيبة الأولى : ليس فى الأمر شئ^(٣) وحين تقع المصيبة الثانية يطلب من السادة الذين انزعجوا أن يهدأوا^(٤) وحين تقع المصيبة الثالثة يطلب من إيليا أن يهدأ فإن كل شئ راح وانتهى^(٥)

^١ - راجع د . نبيلة إبراهيم سالم - أشكال التعبير فى الألب الشعبى ص ٥٥ - ٦٣ .

^٢ - أيوب : ص ٤٤ .

^٣ - نفسه : ص ٥٤ .

^٤ - نفسه : ص ٥٦ .

^٥ - نفسه : ص ٥٧ .

وحتى حين بلغته الرابعة فمسته في فلذات كبده ، يشق جبته ، ويسد شعره ، ولكنه يرفع يده كالمصلوب ، ويردد في تسليم وإذعان " عريانا خرجت من بطن أمي وعريانا أعود " (١) فهو حتى الآن لم يفقد إيمانه وإنما رفع يديه لله مؤمنا به ، ملتصقا عونه ، شاكيا له منه في النهاية . وقد نفهم أن نجاح الكاتب في مثل هذه المرحلة متوقف على شعورنا بأن أيوب مظلوم شأن أي بطل تراجيدى على الطريقة الأرسطية. ولكن مع أيوب - وذلك ما يوحى به الكاتب - لا نستشعر مثل هذا الظلم ، حتى أيوب نفسه لم ترتفع نغمة التمرد لديه ، إلا لموقف امرأته ، فقد ظل ثابتا لا يبدى كفرا وإنما هو فقط يتساءل لأنه لا يعلم وإن كنا نحن القراء نعلم - وفي ذلك يكمن قدر كبير من بناء المسرحية - إن أيوب لا يزال مؤمنا بوجود رب يسأله أن يلعن يديه ويوم مولده ، ويذكره بأنه مجرد إنسان من لحم ودم وليس حجارة أو نحاسا ، بل إن ثورة أيوب تبدو حادة ثم تنتهى في شبه استسلام وإذعان هادئ " أنا ند لقوتك ؟ لماذا تسحقنى كالعاصفة ؟ لماذا تدوسنى كالموت الزاخر ؟ أنا أخطأت ؟ قل لى ما خطيئتي ؟ ما نبيى ؟ ما جنايتي ؟ قل لى - وهى كلمات العهد القديم بعينها - ولذلك فإن القارئ لا يسأل هل يستحق أيوب مثل هذا العقاب (٢)

١ - نفسه : ص ٥٩ .

٢ - قد يسأل أيوب ولكننا لا نسأل ومع ذلك يثار هذا السؤال مع كل بطل تراجيدى له قيمة ، فإننا نسأل بعد قراءة أوديب وبعد أن نفهم أنه أخطأ عن جهل ، وينقى التساؤل أن أفعال أوديب لم تكن مقدرة بل متبها بها فقط ، وهذه التفرقة أساسية وهامة : أن أوديب حر الإرادة ، وأفعاله هى من صنعه ولكن الصورة التى تمت عليها أفعاله هى تماما كما جاء فى نبوءة دلفى . وليست العلاقة بين النبوءة وأفعال أوديب هى علاقة السبب والنتيجة ، ولكنها العلاقة التى أوحى بها المجاز ، أى علاقة كيانين مستقلين ، ومع هذا فإنهما متعادلان من ثم جاءت الترضية التى تحدث عنها أرسطو وسوف نعود إلى هذه القضية بعد ذلك . ارجع إلى روائع التراجيديا فى أدب الغرب ص ٤٢ - ٤٣ .

السؤال لا مكان له ، لأن معركة أيوب معروف نتيجتها ، قصد بها العبرة ونقول عبرة ، لأن الكاتب جعل من قصده أن نعتبر ، وقد يحدث لذلك أن تقل حرارة انفعالنا مع الشخصية التي نطمئن عليها عالمين بمصيرها ، الذي لا يمكن إلا أن يكون خيراً وليس عيباً في حد ذاته أن تبنى الشخصية بعيداً عن القواعد الأرسطية .

وكان فاروق خورشيد يحس بشئ من ذلك ، فيقول عن مثل هذا البطل إنه يعيش في عالم إسلامي " والإسلام قطع الطريق بين العبد والإنسان المسلم الجديد ، كما أن الإسلام أحل السلام بين الإنسان والرب ، فحل الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية التي تتحكم فيه ، وكان لابد من البحث عن صيغة فنية جديدة تحقق نفس الأهداف التي وجدت الدراما لتحقيقها ولكنها تخضع لحكم ما قدمه الإسلام للإنسان من حلول لقضاياها ومشاكله ، لا يستطيع الكاتب المسلم أن يخرج عن إطارها ، بل يجد من واجبه كمبدع روائي أن يتم تضمين الفكر الإسلامي داخل نطاق شكله الفني البديل ، الذي نزع أنه كان الإطار الفني الثرى الذي في السير الشعبية العربية" (١)

١ - فاروق خورشيد - السير الشعبية ٥١-٥٢ .

ويتمثل التحول إلى الملحمة في بناء شخصية أيوب حين يستشعر القارئ أنه غدا بحديثه وحديث الآخرين عنه وبخاصة إيليا رمزا للإنسان . إنه الآن يتحدث على هيئة مصلوب ، ويستخرج من تجربته عبرة يقولها للبشر وأخرى يتوجه بها إلى السماء "الحب حين تبذره مع الطعام والمأوى المتاح قوة تحترم وتحب ، ولكن حين تقدمه وحده فهو ضعف مقيت والناس يحبون تجربة قوتهم مع الضعف ... أنقبل منه الخير ونرفض الشر ... الله يريد..."^(١)

وثمة ملاحظة في هذه المرحلة أنه يتوجه إلى الناس كثيرا حتى إنه ليذكر كلمة الناس ثمانى مرات فيما لا يتجاوز صفحة واحدة . ويبدو مظهر هذا التطور واضحا حين يخرج فعلا للناس للمرة الأولى في هذا الجزء الملحى من المسرحية ، وعلينا أن نلاحظ أن أيوب يعيش حتى هذا الجزء من بنائه منقطعا عن بيئته في المطلق ، بل إن الشخصيات كانت بالفعل تتحرك في إطار لا مكانى لا تستطيع أن تلمح وراءه مجتمعا .

وها هو فاروق خورشيد يشير للمرة الأولى إلى أنه في المشهد الأول من الفصل الثالث يقف في ميدان ملئ بالناس من كل الأعمار والطبقات . إنهم قد أتوا به ليحاكموه ولكنه حقيقة هو الذى أتى إليهم

ليعطيهـم درسا يصرح بذلك " إنما جئت لأننى أردت ، لست أخاف ما تقولون".

ونعود لنرى بقايا الأسطورة فى هذه المرحلة متمثلا فى مجئ الشيطان بانجو لشفائه ، فقد مسه شيطان وعالجه شيطان ، وهاك ما وعاه أيوب فى موجدة صوفية " أنت يا من تطفئ الشمعات غب كل نهار ، جبت آفاق العذاب ، ومن هناك عرفتـك ، من النبض الباهت يهز جسدى المعذب سمعت صوتك ، وشربت صوتك ، وأجبت ذلك الصوت الذى يجرح ، أنا طهرتتى نار حبك(١) ويؤكد الكاتب نزعة الملحمة فيما تردده الكورس التى تظهر للمرة الأولى أيضاً وحديثها يدور فى إطار تقديس البطولة والإعجاب بالقديسين الذين يدعون لنا عبرة .

ويعترف الدكتور محمد غنيمى هلال أن تقديم مثل هذه الشخصية من أصعب ما يعالج فنيا ، ويجب أن يتأتى لها المؤلف بصنوف من الحيل كى تستحق أن تسمى عملا أدبيا ، ومن أجل ذلك ألح على توضيح الفارق بين الموقف فى الملحمة والمأساه بعد أن رأى كثيرا من كتابنا يغفلون عنه فيتورطون فى تصوير مواقف ملحمية فى

مسرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف المسرحي^(١) .

إن أيوب من هذه الاعتبارات يعد بطلا عربيا ، ولئن كان البطل التراجيدى الأرسطى يمثل الأمل واليأس أمام معضلة الإنسان الحقيقية ومكانه اللائق به فى الكون ، فإن أيوب يمثل الفكرة الإسلامية امتدادا لبطل السيرة الشعبية . وكما تجنب كاتب السيرة النهاية المفاجعة يتجنبها فاروق خورشيد امتدادا ملحماً للبطل الدرامى بحيث لا تصل النهاية المأساوية إلى خلق ذروتها ، بل تحل حلاً يحدث السلام بين البطل ونفسه والعالم المحيط به وحيث يوشك البطل أن يقع فى السقطة تتحرف الأحداث ليخرج منها أو ليتجنبها أو لتكون هى نقطة التحول المسوغة فنياً التى تقوده إلى البطل الملحى الذى يحقق الانتصار الكامل للخير تحقيقاً للرؤية الكامنة وراء النظرة الإسلامية للكون ، بحثاً عن مفهوم آخر لوضع الإنسان داخل الكون غير ذلك المفهوم الذى رسمته الفلسفات السابقة ، البادى فى البطل الأرسطى الذى يحارب القدر . فلا معركة هناك بين الإنسان والله القوة الوحيدة

^١ - د . محمد غنيمى هلال - النقد الأدبى الحديث - ص ٥٨٤ - ٥٨٧ ولمزيد من التفاصيل راجع كتابه المواقف الأدبية ص ٤١ وما بعدها .

الأزلية المسيطرة على الكون لأن قدرة الله خلقت الكون لخير الإنسان حتى وإن بدا له شرا^(١) .

وقد شغل النقاد أنفسهم بعد أرسطو بالنظر في سقطة البطل التراجيدي واعتادوا تفسير ذلك باعتباره يتضمن نوعا من العدالة الشعرية وتأتى هذه العدالة نتيجة لعيب فادح أو خطأ جسيم .

والواقع أن هناك من النقاد من يعترض على النهاية التقليدية للمأساة بموت البطل أو بكارثة كالموت تحل به ، ولو فرضنا - كما يقول بوتس - أن شكسبير كان قد أبقى هاملت وأوفيليا على قيد الحياة ، وعقد قرانهما في نهاية المسرحية فإنه بذلك لن يكون قد أحال هاملت إلى ملهاة ، إن الموت في حد ذاته ليس مفاجعا حيث يستطيع أن نعالج الموت معالجة مضحكة . ويعود بوتس فيرى أن نهاية المسرحية شئ مهم ولكنها بمفردها لا تقرر طابع العمل المسرحي^(٢) .

٤ - بانجو :

فكرة فاروق خورشيد التي ألبسها شخصية الشيطان غير التقليدي بانجو تكاد تفصح عن نفسها للوهلة الأولى حين نرى شيطانا ثائرا على الشيطنة ، التي نراها في النهاية سبيلا لإقرار خطة الله في

^١ - فاروق خورشيد- السيرة الشعبية ص ٥٠ - ٥١ .

^٢ - ل . ح بوتس- الملهاة في المسرحية والقصة ص ١٥ - ١٦ - ١٧ .

تسيير الكون وهى ثورة فى الواقع على فكرة الشيطنة كما يفهمها عوام المسلمين وكما يفهمها غيرهم صراعا بين ملكوت الله وسلطان الظلام . وقد مكنت شخصية بانجو الكاتب من تجسيد مجموعة من الأفكار ما كان يمكن أن يؤديها إلا بطريق التجريد والمباشرة . وتبدو ملامح الإنسانية واضحة فى بانجو حتى إنه ليعد الشيطان التأثير بين الشياطين ، الذين يدعونه لذلك بانجو الحكيم . وفى حديثه هو نشتم النزعات العقلية المعاصرة وتصورها لدور محدود للشيطان يتضاءل أمام قدرة الإنسان ، الذى لم يعد فى حاجة إلى شيطان لتزل قدمه " صحيح هذا ؟ أحق أننا نستعمل عقولنا ؟ زوج تضع أمامه امرأة جميلة ونيسر له السبيل إليها فتتهدم أسرة ويخطئ رجل ، امرأة نضع أمامها رجلا ونغمض عين الزوج فتتزلزل وتخطئ المرأة ، فقير نضع أمامه مال غيره ، غنى نزل به المرض ، قائمة محفوظة معروفة ليس فيها جديد ولا تحتاج فى تطبيقها إلى ذكاء ... نحن لم نعد حتى فى حاجة إلى تطبيق القائمة فقد حفظوها هم ، ومضوا يطبقونها بأنفسهم ، ولم تعودوا فى حاجة إلى أن تفعلوا ذلك^(١) . وفى هذا الإطار غير التقليدى يأتى الشيطان تابعا للإنسان حتى إنه لا يجد خلاصة إلا إلى جواره ويقل حجمه حتى ليصبح الإنسان قادرا على تسخير ه ، كما فعل به إيليا خلافا لما شاع من طلب الإنسان له وسعيه إليه .

^١ - أيوب ص ٨ .

ويعمق الكاتب ملامح الإنسان فى بانجو حين نراه معجبا
بطراز من البشر يملكون سرا لا يملكه هو ينتصرون به لعله الخطيئة
، ويكشف إيليا عن الجانب الإنسانى له فى بانجو قائلا : إن فيك شيئا
إنسانيا أيها الشيطان^(١) .

وذلك حين يراه باحثا عن ذاته ، منقبا عن الحقيقة ، ملتصقا
إياها فى الخطيئة التى يقع فيها الإنسان .

حقا حاول الكاتب أن يلبس بانجو ثياب الشياطين فيظهر بعين
واحدة وقرنين وناب يستطيع بنفخة واحدة أن يحرق أرض عوص
بكاملها ، ويقطع فى خطوة واحدة ما يقطعه الإنسان فى مسيرة يوم
كامل ، ويحتوى أرض عوص كلها بين ذراعيه^(٢) . ولكننا لم نر له
مثل هذه القوة التى تتضاءل إذا قورنت بقوة الإنسان بل رأينا له دورا
محددا تبدو وراءه يد الله^(٣) . ونستطيع أن نطمئن إلى أن السير الشعبية
أمدت الكاتب بتصوره لشيطان ثائر يقف إلى جوار الإنسان، فثراء هذه

^١ - أيوب ٨٨ على أن التمرد البطولى النبيل من قبل شيطان له ما يماثله فى الملاحم
والسير الشعبية كما أن له ما يماثله فى الملاحم الغربية خاصة عند ملتن .

^٢ - أيوب ص ٩١ - ٩٣

^٣ - راجع التمهيد .

السير بنماذج من الجان والقوى الغيبية الأخرى التى تقف إلى جوار الإنسان ، وبخاصة البطل الملحمى خير دليل على ذلك^(١)

فبانجو يقابل تماما نظيره فى السيرة ، الذى يقف إلى جوار البطل عاكساً شوق الإنسان إلى الفكاك من أسر محدوديته ، وهى عبارة فاروق خورشيد نفسه ، التى تؤكد أن بانجو كما سبق أن لاحظنا فيه شئ إنسانى كما أنه رمز يؤدي استكمالا لصورة البطل الذى لا بد أن تزامله شخصيات مكملة للملكات العقلية والسحرية ، تجعله أهلاً لأن يكون ممثلاً للإنسان الذى تتوافر فيه عناصر القوة والتفوق^(٢) .

وعلى هذا الأساس جاء بانجو فى المسرحية نمطاً مسطحاً يؤدي معنى محدداً لا يتطور ، تصدق عليه فكرة النموذج فى النقد الدرامى ، فهو يمثل فكرة يمكن التعبير عنها بجمل قصيرة ، وبمجرد التعرف عليه لا يبقى على القارئ أن يتتبع تطوره فى العمل الدرامى ، وذلك أنه فى كل مرة يظهر فيها سوف يظهر بنفس الطبيعة التى ظهر بها فى المرة الأولى ومن أجل ذلك لا يستطيع القارئ أن يتخذ منه موقفاً شعورياً محدداً ونقص التعاطف من عدمه ، وإن كان يتخذ

^١ - وربما استمد فاروق خورشيد تصوره لوجود بانجو فى قصة أيوب من إشارة الموال الشعبى إلى شئ من ذلك : شوف ربنا رحمته أكبر من كل شئ باعت ملكين لأيوب واحد سليم والثانى حالته مغيرة .

^٢ - فاروق خورشيد - السير الشعبية ص ٣٦ .

منه موقفاً فكرياً باعتباره معنى يلح عليه الكاتب ، كلما سنحت له الفرصة . وهنا قد يناقش القارئ الأفكار ولكنه لا يشعر بحرارة العاطفة .

ونستطيع أن نعود إلى الحوار الطويل الذى دار بين إيليا وبانجو ويمثل زمنياً أطول فترة عايشنا فيها بانجو وسوف نخرج من هذا الحوار مفكرين فى وجهة النظر هذه التى يدعو إليها الكاتب على لسان بانجو وإيليا ، ناسين تماماً ملامح بانجو الذى تحول إلى إنسان فخلع نابه وأضاف عينا إلى عينه الواحدة . كما نستطيع أن نقف على دلالة بانجو من حديث إيليا عنه ، وحديثه هو عن نفسه يقول إيليا : سيد غريب لم أره من قبل فى أرض عوص مرّ بنا فى أرض المرعى ، ولم يجذب انتباهه إلا ناقت آيوب العجافوات ، وماشيته الهزيلة ، قلنا له يا سيد هذه النياق جلد على عظم ، قال : أريدها قلنا له : ياسيد^(١) ... ثم يقول بانجو : إن البلم الذى كان لابد من إعداده ليشفى آيوب لا يركب إلا من النياق العجاف^(٢) . ومن حديثهما معا نستخرج الفكرة الإسلامية التى تقوم من المسرحية مقام الدم من العروق .

^١ - آيوب ص ١٣٥ .

^٢ - آيوب ص ١٣٧ .

عن موضوعية العرض ولسان حال المؤلف :

يكاد يكون من غير الممكن تصور مسرحية لا تتسم بخاصية موضوعية العرض كما يقول الدكتور عبد الحكيم حسان ، لأنها من ضرورات الكتابة المسرحية وشكلها الفني ، ويقصد بموضوعية العرض هنا ما يقابل شخصية العرض في الرواية ، بمعنى أن للكاتب الروائي أن يتدخل بطريق مباشر ، فيظهر في روايته مثلبسا بدور القاص أو المعلق ، فيقوم برسم شخصياته بنفسه . وهذه الطريقة الشخصية في رسم الشخصيات لا وجود لها في المسرحية على الإطلاق ، فعلى الكاتب المسرحي أن يختفى عن ناظرى مشاهد مسرحيته أو قارئها اختفاء تاما ، وبهذا لا يكون له سبيل إلى أن يتولى رسم الشخصيات بنفسه كالكاتب الروائي^(١) .

وقد تبدو هذه الخاصية شكلية ولكنها في حقيقة الأمر ليست كذلك ، فهي ترتبط بهذا الاختلاف الجوهرى بين الرواية والمأساة ، ففي الرواية تتكشف خصائص الشخصية تدريجيا من خلال توالى الأحداث والظروف وغير ذلك من عناصر الحقيقة الخارجية التى يمكن للروائي أن يتولى بنفسه عرضها على القارئ بطريق مباشر ، أما فى المأساة فإن خصائص الشخصية الدرامية ترتبط وثيقا

^١ - عبد الحكيم حسان - أنطونيرو وكليوباترا ص ١١٥ .

بالصراع الذى لا يمكن للكاتب المسرحى إلا أن يعرضه أمام المشاهد ، ثم من خلال العرض تتكشف خصائص الشخصية الدرامية^(١) بيد أن بعض الكتاب مع ذلك يؤثرون أن يكون لهم وجود فضلا عن وجودهم باعتبارهم أصحاب العمل برمته باتجاهاته المختلفة ، وقد يعمد أمثال هؤلاء إلى بناء شخصية ترتبط ، أو ينبغى أن ترتبط ارتباطا وثيقا بالبناء الدرامى للمسرحية بعناصرها المختلفة . هذه الشخصية يمكن للكاتب حينذاك أن يخلع عليها رأيه الخاص ، بحيث يمكن أن تقوم بمهمة التعليق على الحدث والشخصيات ، وقد يكون ثمة تماثل بين دور هذه الشخصية ودور الجوقة فى المسرح اليونانى أو دور الصديق المخلص أو التابع الحكيم فى المسرح الكلاسيكى ، أو الراوى والمخرج فى المسرح الملحمى ، عند بريخت وغيره .

وهذه الأنماط من التعبير الدرامى تمثل ، على نحو ما ، جمهور القراء والمشاهدين بفارق واحد وهو أن جمهور القراء والمشاهدين أتى لمشاهدة تراجيديا على الفور ، بينما تخشى الجوقة ويخشى التابع ويخشى الراوى أن تحدث تراجيديا على الفور ، يقول كليفورد ليتش : إنه عندما أصبحت الجوقة مقصورة على متحدث واحد ، غير محدد الهوية صارت أداة تعبير عن آراء الكاتب نفسه ، مما جعل التراجيديا تزداد قربا من الأسلوب الملحمى ، وهو ما قال عنه

^١ - المصدر نفسه ص ١١٦

أرسطو بأنه يتميز بتبادل الحديث بين الشاعر بشخصه وشخصيات وهمية تتحدث عن نفسها ، ومن أجل ذلك خلت تراجيديات القرن السابع عشر الرائعة من استخدام الجوقة بمعناها التقليدي ، وكذلك فعل شكسبير ومعاصروه وخلفاؤه ، ذلك أنهم لم تكن بهم حاجة لايجاد حاجز بين الشخصيات والقارئ ومن ثم كان اللجوء إلى شخصية تقوم بمثل هذا الدور^(١). وهذه الشخصية كما نلاحظ تقوم بما يمكن أن يسمى ذاتية الموضوعية في الدراما مقابل موضوعية الذاتية في الشعر الغنائي .

والملاحظ أن كلا من شخصية سبائك في " أسطر من إيليس " وشخصية إيليا في " أيوب " تقف عند هذا الحد الذي يحاول فيه الكاتب التصرف في رسم الشخصيات بحيث يفي بموضوعية العرض ، متيحاً لنا من خلالها التعرف على صوت بارز ، نلمح فيه آراءه إلى تقدم لنا في الغالب لاستثارة درامية وفي هذه الحدود أيضاً يمكن النظر

^١ - كان نجاح شكسبير كبيراً في مسرحية أنطونيو وكليوباترا في رسم شخصية اينوباريوس ممثلاً لصوت العقل والرأي الموضوعي المحايد الذي نلاحظ فيه رأي شكسبير نفسه ص ١١٨ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - من كتاب الدكتور عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا وكان هوراثيو واحداً من هذه الشخصيات في هاملت أيضاً ارجع إلى كليفورد ليتش - الكوميديا والتراجيديا ص ٢٥٠ . وكذلك فعل موليير برسمه شخصية السست في مسرحية عدو البشر ارجع إلى د . محمد مندور : نماذج بشرية ص ١٢٨ - ١٤٠ .

إلى شخصية الصياد فى سليمان الحكيم ، وشخصية السيد فى دموع
إيليس ، وأصوات الملائكة فى إله إسرائيل .

١ - سبائك :

إذا أدرك القارئ الكيفية التى يرى بها تيمور الواقع يستطيع فى
يسر أن يكتشف أن سبائك يمثل لسان حال المؤلف^(١) . وقد يزداد
القارئ يقينا إذا كان له سابق معرفة باتجاه تيمور إلى رسم الواقع
والتعبير عنه . إننا نعرف أن سبائك جنى أمرد ، يلتمع كالفضة ،
جانح إلى التجديد فى اعتدال^(٢) . نعرف ذلك بنظرة فى قائمة
الشخصيات فى صدر المسرحية وفى الوقت نفسه قدم لنا زميله
زمهرير فى القائمة ذاتها باعتباره جنيا ، من شيوخ المتزمتين " يرأس
مجلس التشريع والأحكام^(٣) . وزميله الثالث أنابيب باعتباره غبيا
منهوما بالطعام ، على حين كان بزعبول رئيس الشياطين مؤمنا
بالتجديد فى غير حيلة . وهذه الطريقة من طرق تقديم الشخصيات
فى القائمة تجعلنا نعرف من خلال تصاعد الصراع أن تيمور هو
الجانح إلى التجديد فى اعتدال وأنه دائما وراء سبائك ، الذى يعلق
دائما على الأحداث بعبارات قاطعة وجمل تقريرية تحمل رأيا ، ولا
تدفع حدثا ، أولا تعبر عن تطور شخصية . وإليك جانبا من تلك

^١ - يراجع الفصل الخاص برؤية الواقع .

^٢ - أشطّر من إيليس ص ٥ .

^٣ - المسرحية ص ٥

العبارات " إن حكم الديكتاتور وإن صلح زمننا ، لا يصلح فى كل وقت^(١) " ، " القانون يقاس بتنفيذه لا بوضعه وتشريعه^(٢) " " شرما ابتلى به النظام الديمقراطي كثرة اللجان^(٣) " أثبتت التجارب أن التأميم لا يؤتى ثماره الطيبة ، إلا إذا تولته أيد نقية ، وضمان حياة، ونفوس راضية مرضية، تعمل لوجه الخير ، وتنشد صالح المجتمع^(٤) " .

إن مساحة النقد والتعليق والحيطة تؤكد لنا تلك المهمة التى اضطلع بها سبائك معبرا عن وجهة نظر الكاتب المحددة فكأنه لسان الحال الممثل لصوت الحكمة والصواب والذى وهو ما يأسف له الكاتب ، لا يعتد برأيه ، ومن ثم يأتى الفشل ، ولسبائك من هذه الجهة نظراء فى الدراما الإنجليزية والفرنسية فى القرن التاسع عشر^(٥) .

ولم يترك لنا تيمور فرصة للتردد فى فهم دور سبائك حين جعله ينتصر فى المسرحية للطبقة الدنيا ممثلة فى هلاهيل ، حيث جمع بينهما لون من الحب فهو انتصار تيمور للطبقات الفقيرة على طريقة

^١ - المسرحية ص ٣١ .

^٢ - المسرحية ص ٣٦ .

^٣ - المسرحية ص ٣٨ .

^٤ - المسرحية ص ١٢٣ . وقد بالغ الدكتور سعد أبو الرضا حين قرر أن معظم شخصيات المسرحية - لا سبائك فقط - ناقلة لفكر الكاتب سلبا أو إيجابا ، ولما تتميز بسمات نفسية خاصة ، وسان الشخصيات فى المسرحيات الذهنية والفكرية انظر البناء الدرامى ص ١٧٤ . ومع ذلك فليس من العسير أن تعد " أشطر من إيليس " مسرحية ذهنية

^٥ - ليتش - الكوميديا والتراجيديا ص ٢٥٠ .

فهم البرجوازية لمشاكل هذه الطبقات ، حتى إذا تمت المواجهة يقول سبائك عن هلاهيل " إن مطالبها لا تقف عند حد .. إنها مسرفة في التطرف والشذوذ^(١) . أو إنها طاغية في عاطفتها الجامحة ، لها قلب ديكتاتوري المنزع^(٢) . وهى عبارات نشم فيها رائحة النقد البرجوازي التقليدى للطبقات الفقيرة الذى تكرر فى مسرحية (المزيفون) للكاتب نفسه .

والذى لا شك فيه أن تناقض موقف سبائك فى المسرحية مع الاتجاهات الأخرى يعطى المسرحية قدراً من الحيوية ، ويجعل من هذه الشخصية أكثر من مجرد لسان حال ، أو مجرد معلق فمواجهة قضية بنقيضها فى مجرى الحدث خير تجسيم لفكرة الجدل ، " والنزعة الديالكتية بعامة ، لتوليد قضية جديدة ، تتراءى من وراء تصارع هذه القوى " ^(٣) .

٢ - إيليا : -

ويقوم إيليا فى مسرحية أيوب بمراعاة مراحل الأداء ، وتحليل المعاناة وملاحظة الإيقاع التراجيدى ، والتأمل الطويل فى الحدث ، واستخلاص العبرة فى نهاية المسرحية ، وهو فى ذلك كله لسان حال

١- أشطر من إيليس ص ١٢٢ .

٢ - أشطر من إيليس ص ١٢٢ .

٣- د . محمد غنيمى هلال - النقد الأدبى الحديث ص ٥٦٩ .

المؤلف ، يذكّرنا بقوة بدور الراوى فى السيرة الشعبية ، ولم تكن المسرحية - كما عرفنا - بعيدة عن هذا الفن العريق .

وقد أعدّه الكاتب لهذه المهمة بعناية ، فهو عجوز ، واسع الخبرة والتجربة ، وإن كنا لم نفهم لماذا جعله أهتم مادمنًا لم نر أثرًا لهذا ؟ مع فهمنا لهزة فى يده ورعشة ، وهو ساقى خمر ، والخمر سقياها رمز يفصح الكاتب عنه فى مواضع كثيرة ، وهو مخمور دائما ، ولكنه يتحدث بلغة العقلاء^(١) وتبدو الخمر معنى حين يظنها بانجو الروح الإنسانى ، وتبدو معنى حين يقول إيليا عن بانجو نفسه : هو الرسيب المر فى خمرتى كلما شربها الظمان إزداد ظمًا ، هو الدواء يملأ الرأس ، فيزيل تعاسته ، ويزيد ألمه^(٢) . وتبدو معنى حين يتوجه إيليا إلى بانجو قائلا :- أنا خمار يا سيد بانجو ، وصنعة الخمار أن يصنع كأسا من أحزان الناس ، ليسقيهم خمرًا تزيل أحزان الناس^(٣) .

وتبدو معنى حين يقول عنها إيليا أيضا : " خمرى كأيوب تبذر الحب مع قطراتها ، وتزرع النشوة فى كل قلب " ، كما تبدو كذلك

^١ - شخصية المخمور العاقل من النماذج الإنسانية فى كثير من الأعمال الأدبية ولعل أقربها إلى إيليا شخصية بونتيليا فى مسرحية بريخت " بونتيليا وتابعه ماتى " .

^٢ - أيوب ص ١٣٩

^٣ - أيوب ص ١٥١

حين يطلب كأسا حتى يفهم الحكمة من وجود بانجو ودوره الذى يضطلع به فى الكون . .

إن إلمام إيليا بالحدث بناء على ذلك يجعل من حديثه فى كثير من الأحيان أشبه ما يكون بنبوءة ، فقبل وقوع الكوارث يطلب لنفسه الراحة " ولكننى سأتعب تماما بعد قليل ، ولن أجد وقتا للراحة فلأترح الآن إذن^(١) " ثم كان حديثه الطويل فى منولوج لافيت بأن مكنم الخطر يقبع فى قلب امرأة قلب ، تبيع لمن هو قادر على الدفع ، وهو لذلك وقبل خيانة الجارية ثم الزوج يطلب من النسوة اللاتى أحطن به خيالا أو كابوسا أن يغربن عن وجهه فليس فيهن أمه^(٢) . بل إن طبيعة النبوءة الموحية تبدو جليلة فى أول عبارة نسمعها فى المسرحية " إن إيليا يعرف الماضى والحاضر والمستقبل وما وراء المستقبل^(٣)"

وكان الكاتب يلفت انتباهنا إلى متابعة إيليا ، إذا كنا جادين فى تفهم جوانب العمل الدرامى . إن إيليا بذلك يؤدى دورا من الأدوار التى تضطلع بها الجوقة نتلمسها كذلك فى راوى

^١ - أيوب : ص ١٩

^٢ - أيوب : ص ٨٥ .

^٣ - نفسه : ص ١٨ .

السيرة حين تسبغ الجوفة أو الراوى إداركا لما سيكون عليه مجرى الأحداث التالية .

وإيليا أيضا يمسك كثيرا من خيوط الصراع ، وهو لا يفصح عما يعرف إلا قليلا ، نعرف أنه ملم بتلك العلاقة المريبة بين الجارية وبلدد شيطان الإنس ، ولكنه لا يبدى تصرفا ما حيال ما اتفقا عليه من تأمر على سيده أيوب ، إلا بقدر ما يلفت انتباهنا إلى مصدر الخطر . وهو يعرف أيضا ان الطبيب الذى شفا أيوب هو من اشترى نياقه العجافوات بالذهب البراق ويعرف أنه بانجو الشيطان فيحدثه : أنا أعرفك أيها السيد كما لا يعرفك أحد هنا^(١) . ولكنه لا يخبر الآخرين .

وتتكشف نظرة إيليا العميقة للحدث وهو يستخلص عصارة التجربة متوجها بها إلينا نحن القراء . ويبدو أن الكاتب كما يقول ليشيتش يحتاج فى معظم الأحيان إلى مثل هذه الشخصيات للتعبير عن وجهة نظر العاديين من الناس ، الذين تحقق لهم قدر من البصيرة فأخذتهم الرهبة والفرع من هول ما حدث فيجعل الكاتب منهم الوسيط بين الشخصية التراجيدية وبيننا^(٢) إن إيليا يكشف لنا

^١ - أيوب : ص ١٣٨ .

^٢ - ليشيتش - الكوميديا والتراجيديا ص ٢٥١ .

فى النهاية جانباً من معنى الخمر عنده " من كل قيد يتحطم
قطرة ، تصب فى دنى ، والدن يفرغ ، والكأس لا تمتلئ ، وحين
يشرب الناس خمرى يقولون مرة ولكنهم يشربون ، ومع الكأس
التي يشربون تزداد فى قلوبهم المرارة وتزداد الحكمة^(١) . ويمكن
أن تقرأ هذه العبارة فى ضوء العبارة الأولى : إن إيليا يعرف
الماضى والحاضر والمستقبل ، وما وراء المستقبل حتى ندرك أن
الكاتب الذى بدأ معلقاً على لسان إيليا هو الذى انتهى معلقاً على
لسانه أيضاً.

وهذه النهاية تذكرنا بتعليق الجوقة فى الدراما الغربية ،
والراوى فى السير الشعبية ولها مثل فى مأسى شكسبير ، حيث
تقوم بعض الشخصيات عنده بدور الجوقة ، وفى هاملت يبقى
هوارثيو وفور تئبراس على المسرح ليقدما ما ينبغى قوله فى
نهاية المسرحية وفى " لير " حيث يقوم ألبانى وكنت وأدجار بإلقاء
السطور الأخيرة من المسرحية ، معبرين عن شعورهم وشعورنا
بالأسف وعدم التصديق ، وفى عطيل حيث يقوم كل من لودفيكو
وكاسيو بنفس الدور^(٢) .

^١ - أيوب ص ١٥٨ .

^٢ - ليتش - الكوميديا والتراجيديا ص ٥٢٠

ومن الغريب أن يجمع الكاتب بين وجود إيليا وجوقة نسمعها فجأة في نهاية المسرحية وإن كانت لا تظهر كما يشير ، فيحدث لدينا نوع من التضارب ، ثم لا نلبث أن نلاحظ عبارات الجوقة التي لا تقدم أكثر مما أخبرتنا به إيليا شيئاً له قيمة " أيوب دخل بحار الموت وطفا قاربه ، أيوب غسلته نيران الفناء ولمع النجم ... إلخ^(١)" وكان إليوت قد نبه إلى أن الجوقة في المسرح الحديث تصير قدراً زائداً ، لأن الصعوبة تكمن كما يقول ، في حقيقة أنه ما لم يتوفر للجوقة ذلك الإبداع الذي كانت تهيوه الموسيقى وحركة الألحان الراقصة في التراجيديا اليونانية ، فإنها تصبح إما نوعاً من الوعظ المباشر الممل الصادر عن الكاتب المسرحي نفسه ، وهذا التباعد للمسافة بين الحدث المسرحي وجمهور النظارة من شأنه أن يحول دون استغراقنا العميق في الفاجعة وما يصحبها من كشف أو لحظة تنوير ، أو أن تصبح الجوقة مجموعة من الأشخاص تقدم أحاديث تصل في ابتدالها وعدم جدواها حداً لا

يمكننا من تقبل هذه الأشخاص باعتبارها جدرة بأن تشاركنا قدرتنا
على الفهم والإدراك^(١) .

وينبغي أن نشير إلى أن ذاتية المؤلف التي بدت واضحة في
بناء شخصية إيليا كانت موضوعية في التسويغ والاحتمال ، يؤكد
ذلك، بالإضافة إلى نجاح الكاتب البعيد في خلق شخصية قريبة منا ،
قدرته في تحريك هذه الشخصية وسط حشد من الشخصيات
والأحداث بحيث نرى إيليا دائما في لحظات الأزمات وبداية الحركة
المسرحية ، وفي هذه اللحظات بعينها التي نود فيها ان نتعرف على
العمل المسرحي بمنحنياته . وآية ذلك أنه ظهر في المسرحية سبع
مرات في المرة الأولى أطلعنا على موقف الجارية من بلاد هذا
الحلف المعد للإجهاز على أيوب ، وفي المرة الثانية ، في حديثه مع

^١ - لينش - الكوميديا والتراجيديا ٢٤٩ وقد ذكر الدكتور إبراهيم حمادة ان المتحدث
الرسمي للمؤلف Raisonneur شخصية مسرحية ثانوية ، عادة ما تكون غير مرتبطة
بالحدث الأساسي ترابطا عضويا ، وتقوم بوظيفة المتحدث الرسمي لمؤلف المسرحية ،
وأن تلك الشخصية تراقب سلوكيات ، وأقوال الشخصيات ثم تقوم بالتعليق الذي يجعل
وجهة نظر المؤلف وفلسفته في مسرحية برناردشو " لا يمكنك أن تعرف ١٨٩٩م ، نجد
شخصيتي المحامي والساقى يقومان بتلك الوظيفة النيابية ، وفي مسرحية الزوج المثالي
١٨٩٥ لأوسكار وايلد يقوم بذلك اللورد الأرستقراطي جورنج . معجم المصطلحات
للدرامية والمسرحية ص ٢٢٩ . وفي ضوء هذه المعلومات فقد تجاوز فاروق خورشيد
هذا الدور البسيط كما تبين لنا منذ قليل .

بنات أيوب ، جعلنا شعر باقتراب الكارثة ، وفي المرة الثالثة كشف عن نفاق بلدد للجارية ، وفي المرة الرابعة جاء لينقل لأيوب المصيبة الرابعة التي أخرجته من طوره فشق جيبه وشد شعره ، وفي المرة الخامسة جاء ومعه الناس ليعلن عودة المال ويشهد شفاء أيوب ، وفي المرة السادسة يشهد مصرع بلدد وتحرر مادي ويكشف عن بانجو وفي المرة السابعة والأخيرة تنتهي المسرحية على لسانه مستخلصا العبرة ، ولعل الكاتب قد أكد أنه هو الذي نقل خبر المصيبة وجاء بالبشرى جاعلا من ذلك تماثلاً مع دور بانجو الشيطان .

عن الخطأ وحتميته :

لقد أريق الكثير من المداد حول ما كتبه أرسطو عن الخطأ الذى تقع فيه شخصية البطل باعتباره فى منزلة بين المنزلتين ومجمل ما قيل فى ذلك أن الكلمة التى يستخدمها هى لفظة Hamartia بالإغريقية واللفظة ترد فى الفكر الإغريقى عند سقراط لتغطى عددا من الأخطاء التى يمكن اعتبارها أخطاء مأساوية بطرق مختلفة ، أى أن تفسيراتها متعددة ، وإن كانت كلها تلتقى عند المعنى اللغوى للفظه وهى : عدم النجاح فى إصابة الهدف وعلى هذا الأساس هناك من يرون أن كلمة هاما رثيا تعنى

الفعل الذى يستوجب العقاب من الناحية الأخلاقية . وهناك من يرون أن اللفظة تتدرج تحت معنى أوسع مدلولاً هو القدرية ، التى تعد مسؤولة عن معاناة الإنسان وآلامه الدائمة . بيد أن الدراسة الفاحصة للدراما الإغريقية كما يقول الدكتور عبد العزيز حمودة تؤدى إلى نتيجة واحدة ، وهى أن اللفظة فى الواقع تعنى ضعفاً أساسياً فى شخصية الإنسان يستحق عليه العقاب^(١) .

إن أبطال مسرحياتنا بعد لمن المخطئين ، فإن طوبوز تحالف مع الشيطان بعد أول تجربة حقيقية اهتزت فيها عواطفه ، حتى إنه ليتصور نفسه شخصاً تافهاً أو مجرد رجل يؤلف الكتب ، وكذلك فعل فاوست الجديد الذى أعد نفسه للتعاقد مع الشيطان معتقداً أن الدنيا بعد مرجريت لا غناء فيها ، وسقطت عصماء بين يدى الشيطان الذى بدا لها فى وسامة وفحولة الرجال ، لأنها أعدت نفسها لذلك بالحرمان الذى فرضته على نفسها ، حين أحاطت نفسها بسور من القداسة والعفة ، وسليمان عمل تابعا للجنى ، حتى يثبت قوته وسلطانه ، وأن لا شئ يقف أمام الطموح ، وشياطين تيمور أخطأوا حين تخلوا عن مهنتهم الأصلية متخليين

^١ - د . عبد العزيز حمودة-البناء الدرامى ص ٦٩ .

أنهم يصلحون أئمة للخير ، ويبقى أيوب وحده بلا خطيئة يتعذب
بلا مسوغ واضح أو معقول ، أو هكذا يبدو لنا^(١) .

إن أبسط ما يجب أن نعرفه عن البطل المأسوي هو أن يكون
مسئولاً مسئولية كاملة عن خطئه أخلاقياً ، كما يجب عليه أن يعلم
مقدماً طبيعة ما هو مقدم عليه وعواقبه ، شريطة ألا يكون خطؤه من

١- أصر فاروق خورشيد على تجريد أيوب من كل عيب ، ولم يطور صفة العجرفة التي
وردت على لسان شيطان من شياطينه في المسرحية مثلاً ، ولم يلق اهتماماً لما ورد في
العهد القديم من إشارة إلى آثام أيوب ، ورغم أنه يتابع الكثير مما ورد بسفر أيوب ، فإن
الفياز التيماني يوبخ أيوب ثمة قائلاً : أليس شرك عظيماً وأثامك لا نهاية لها ، لأنك
ارتفعت أخاك بلا سبب ، وسلبت ثياب العراة ، ماء لم تسق العطشان ، وعن الجوعان
منعت خبزاً . الإصحاح ٢٢ - ٥ - ٨ ص ٨١٣ . فعل فاروق خورشيد ذلك لأنه فيما بدا
لنا لا يناقش حكاية أيوب في إطارها التاريخي أو المحلي ، وإنما يقدم لنا الإنسان حين
يسأل معتقداً أنه مظلوم ، ومن ثم يتحول إلى بطل ملحمي ينتصر له الله وتتصير له القيم
وقد لاحظ براندلي صعوبة خلق شخصية تراجيدية حول أيوب فقد كان فيما يرى أعظم
أهل الأرض طمراً ، كما أن مصائبه تكاد تكون فوق ما يستطيع الإنسان احتماله ، ومع
ذلك - وحتى لو تصورنا أنها تضمنيه حتى الموت - فإن هذا لا يجعل قصتها تراجيدياً ،
بل إنها لن تصبح كذلك لو أن النار والرياح الشديدة من البرية وآلامه الجسمانية اعتبرت
مرسلة من قوة خارقة للطبيعة سواء أكانت عادلة أم شريرة ، ذلك أن الكوارث التراجيدية
لا تحدث وحسب ، ولا هي ترسل إرسالاً ليس غير ، وإنما هي تتأتى على الأخص من
تصرفات هي تصرفات الناس . راجع براندلي ، التراجيديا الشكسبيرية ج ١ ص ٢٠ .

ذلك النوع الذى يتدرج تحت لافتة الشر المطلق أو الشر للشر ، مثل المجرم الذى يتربص لعدوه فى الطريق وينتظره لمجرد التخلص منه.

وقد يقول قائل ألا يعتبر الشيطان مسئولاً عن أخطاء الإنسان ؟ ألم يكن يملك من المواهب والقدرات قدراً يضعف أمامه الإنسان ؟ ألم يعرف حاجة طوبوز وفاوست إلى الجنس والمال والشهرة ؟ ألم يعرف ماذا يريد سليمان بعد أن عرف بلقيس ؟ ألم يعرف طريقه إلى عصماء التى أحاطت نفسها بسياج من الحرمان ؟ ألم يقنع طوبوز الفقير أن المال وحده كفيل بأن يعيد سادى فغادت مع الذهب الذى نثره بين يديها ؟ ألم يقنع فاوست بقدرته على التخيل أن مرجريت ليست إلا داعرة تأتية ليفسق بها إذا هو أمر بذلك ؟ ألم يشهد له سليمان بعد أن أتاه بعرش بلقيس ولما يرتد إليه طرفه ؟ ألم يبذل عصماء فى هيئة ولى الله لبيعث فى قلبها الأمان وفى وسامة الشباب ليفجر رغبته الجنسية الدفينة ؟

ألا يقوم الشيطان بهذه الكيفية مقام القدر فى التراجيديات اليونانية ؟وكما إننا نخطئ لو تصورنا أن القدر مسئول عن أخطاء أوديب وكريون وأورست وغيرها فإننا نخطئ لو تصورنا أن الشيطان مسئول عن أخطاء أبطالنا، فإن طوبوز على وعى بأنه مقبل على خطيئة ، يبدو ذلك حين يعرض عليه الشيطان أن يبيع نفسه له فيصرخ فى حدة

: أبيع نفسي ؟ أبيع نفسي للشيطان ؟ أرجوك أن تتفضل بالخروج^(١) .
 أما سليمان فهو على يقين أن الجنى لا يستطيع بما له من مواهب
 وعبقريّة أن ينتزع مفتاح قلب ممن استحوذ عليه ، ومع ذلك فقد ملأ
 الجنى نفسه بالأمل فقبل . أما فاوست فإنه يرفض عرض الشيطان
 الأول أن يكون صديقاً له صائحاً : لا صداقة ولا ود بين الإنسان
 والشيطان^(٢) . أما عصماء فإن الشيطان لم يمارس معها الجنس إلا بعد
 أن صارحها بأنه إبليس فاستسلمت مؤمنة بأن الحب عذب حين
 نخافه^(٣) .

إنهم ضعفاء ملأهم الطموح ، يواجهون عملاً أكبر من
 طاقتهم ، وإن الضعف مع الطموح ليعجلان بدمارهم ، فإذا نظرنا إلى
 طوبوز وجدناه أضعف من أن يكون مفكراً كتب الإكسير المفقود
 ومذاهب الطوائف وفاسطوس الجديد ، وهو قبل أن تنصرف عنه
 سادى يتهم القراءة بأنها هباء وهراء وحين يرى الكتب تملأ حجرته ،
 يصيح كيف أضيع عمري فى مثل هذه القبور ؟ ولذلك كان سقوط مثل
 هذا المفكر الضعيف سريعاً ، بعد أن لوح له الشيطان بالمال والجنس ،
 وفى مثل هذه الحدود ننظر إلى فاوست الجديد الذى يحمل هروب

^١ - عبد الشيطان ص ٣٩-٤٠ .

^٢ - فاوست الجديد الفصل الأول .

^٣ - دموع إبليس ص ٣٠ .

مرجريت تبعة أخطائه ، مع أنه قبل ذلك استخدم مهارته العلمية في تزيف النقود .

وبهذه الكيفية نرى أبطالنا يحملون فوق كاهلهم أعباء أكبر من أن تقوى عليها طاقتهم : عند فتحى رضوان تفشل عصماء فى أن تكون قديسة وثمة نداء الجسد وسليمان الحكيم نفسه يشعر بمثل هذا الضعف ، وإن بدا منتشياً بما أوتى من قوة وقدرة تفوق البشر ، وهنا فقط يذكرنا بأوديب غير أن ملامحه تعود لتشارك بقية أبطالنا المسيرة نفسها ، فإن صادق يذكره بقوته : لاتخش شيئاً فأنت نبي الله المنزه عن الخطأ ، والمعصوم من الزلل فيجيب : "تخدع من بهذا الكلام أيها الكاهن"؟^(١) وحتى فى هذه اللحظات التى استسلم فيها للجنى يبدو ضعيف الإيمان بقدرته . إن سليمان تماماً مثل فاوست يريد أن يتجاوز ما بين يديه من قدرات إلى عمل المستحيلات ، ولكنه أخيراً يعرف أن كلمة "لا" الصغيرة تخرج من قلب امرأة كفيلة بأن ترده منهزماً .

إن عنصر الأسى لدى أبطالنا لا يتركز فى هزيمة رغباتهم أمام قوة ليست فوق الإنسان ، كما نعرف فى التراجيديات القديمة ، وإنما هى المغريات الدنيوية التى تختفى وراء أفكار فقط ، سقط طوبوز وفاوست الجديد من أجل المال والنساء وسقط سليمان لنزوة زينت له بلقيس ، وسقطت عصماء لأنها حرمت نفسها من الجنس

^١ - سليمان الحكيم ص ٢٥ .

إن حتمية الخطأ التي نعرفها عن البطل التراجيدي تبعا لذلك لاجود لها مع أبطالنا ، فسقوط البطل التراجيدي الأرسطي متوقع، وهو أيضا مقبول منذ البداية باعتباره النتيجة الطبيعية الوحيدة للخطأ الذي وقع فيه ، ولكننا لا نتوقع لأبطالنا مثل هذا المصير ، لانتفاء مثل هذه الحتمية فطوبوز وفاوست ليسا مكرهين-كما نرى- على التعاقد مع الشيطان ، وعصماء كان يمكنها أن تتزوج ، وسليمان الحكيم كان يمكنه أن يدعو بلقيس للإيمان برسالة الله عملا بكونه نبيا ، لا أن يدعوها للزواج .

ولكن الشيطان فقط يأتي هؤلاء جميعا حاملا بعض ملامح البطل الأرسطي ، وتلك الحتمية التي تنتج عنها أخطاؤه^(١) باعتباره-

^١ - يكتسب موضوع الكبرياء أهمية خاصة باعتبار أن إبليس رفض السجود لله بدافع الكبرياء والفخر . وكبرياء إبليس - وإن بدت مع الشعور الديني - عجرفة تستحق العقاب لقوله تعالى "فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها فاخرج إنك من الصاغرين" فإننا قد نراه في بعض أعمالنا المسرحية لا يخلو من كبرياء مأساوية - كما نلاحظ لدى باكثير - تستجلب من القارئ شيئا غير السخرية والاحتقار والاستعادة فقد نلمح حينذاك أنها كبرياء مأساوية دفعته لأن يلجأ إلى الله من قضاء الله ، وإيمانه بالله ووجدانيته أمر يغذى هذه الفكرة في الأذهان . ومع ذلك فيمكننا أن نتلمس هذه الروح التي بدت خافته لدى باكثير على نحو أوضح عند الحلاج في كتابه الطواسين خاصة في تلك المحادثة التي تخيلها الحلاج بين موسى وإبليس، وثمة يقرر إبليس أنه لا يجد في العارفين أعرف بالله منه . وتبدو صرخة إبليس على هذه الحتمية التي يشير إليها في هذا البيت الذي ينشده الحلاج على لسان إبليس بحيث نرى وجه القرابة مع أوديب وغيره من أبطال التراجيديا الإغريقية يقرل إبليس :

بأمر إلهي -محروما، مطرودا، مهزوما، معدماً ، يتهاوى أمامه فاوست الجديد ،وحين يصحو فاوست من غفوته تتقذه الملائكة ، على حين توسعه هو ضرباً ، وترفض عصماء توبة إبليس ودموعه التي بدت صادقة ، لأنه الشيطان الرجيم المبعد إلى يوم الدين ، ولا تقبل الملائكة توبته في إله إسرائيل للسبب نفسه ، حتى حين فكر فاروق خورشيد في تقديم نموذج للبطولة الشيطانية النبيلة ، ابتعد عن إبليس بكل مسمياته التقليدية : لوسيفر ، بلعزول إلخ . وقدم شخصية تابع من أتباعه هو بانجو لكي يفسر في النهاية هذه الحتمية تفسيراً إسلامياً يضع معنى لوجود الشيطان ، وحتى يثاب بانجو يصير إنساناً ، ويقتل لينجو مع الخلود الشيطاني من اللعنة ، يقول زميله حين يراه محترقاً : لقد دفع الثمن حين فقد الخلود ، ولكن مادي يضع الأمر في نصابه : .. بل قل تحرر بانجو من قيد الخلود^(١) .

وإذا كان الكاتب الإغريقي قد بالغ في تصور الخطأ على كل المستويات ، حتى على مستوى ضخامة التعبير الشعري ، لكي يثير في قارئه ومشاهده عاطفتي الرحمة والخوف ، ليحدث التطهير ، كما أخبرنا أرسطو ، نقول إذا كان الكاتب الإغريقي قد فعل ذلك فإن كاتبنا لا يلجأ في تصوره لأخطاء البطل إلى المبالغة ، فإن هذه الأخطاء تقع

القاء في اليم مكتوفا ثم قال له:

إياك إياك أن تبذل بالماء

^١ - أبوب ص ١٥٧ .

كما رأينا بطريقة مألوفة ، بحيث نستطيع نحن القراء المشاهدين أن نتعرف عليها بسهولة . ومن ثم كان التعرف لا التطهير هو الهدف من العمل الدرامي عند كاتبنا ، وهو أمر يتفق مع روح التراث لدينا الذى يهدف دائماً إلى العبرة ولسنا ندافع عن كاتبنا أو نتلمس لهم الأعذار فإنهم حقاً لا يقصدون فى أعمالهم أن يحدثوا لدينا هذا التطهير ، لأن أبطالهم كما لاحظنا لا يخطئون عن حتمية تحدث هذا اللون من التعاطف الذى نعرفه مع أوديب أو أورست مثلاً فإنها أمور قد تجعل القارئ لدينا ، ولا بد أن نعترف بوجود مثل هذا القارئ ، يقول " لقد حدث هذا بعيداً جداً عنا ، ومنذ زمن بعيد ، وإننا لندرجو ألا يكون قد حدث على الإطلاق " .

وهناك إجماع على أن مصطلح التطهير تبادر إلى مخيلة أرسطو عندما رغب فى رد حجة أفلاطون التى وردت على نحو بارز فى الكتاب العاشر من الجمهورية ، التى قال فيها بأنه لا بد من توجيه اللوم إلى الشعراء ، ومن ثم طردهم ، لما يسببونه من إثارة للعواطف ، بما فى ذلك عاطفة الشفقة ، مما له أكبر الأثر فى منع الإنسان من اتباع ما يمليه العقل ، وأكد أرسطو فى معرض دفاعه عن وجهة نظره أن العواطف وخاصة عاطفتى الشفقة والخوف ، عندما تنثار فى المسرحية فهى أيضاً تتطهر ، ولأن أرسطو وجد فكرته على ما يبدو فى استخدام الموسيقى لتهنئة المرضى الذين يعانون من الاضطراب العقلى ، فقد حاول أن يبرهن على أن للمأساة تأثيراً تطهيرياً . وسواء

أكان يعنى بذلك تخليص الجسم من عاطفتى الشفقة والخوف أم تطهير هاتين العاطفتين مما علق بهما من خبث، فإن هذا لايزال مثار جدل حتى إن ليتش يقول : إن التطهير كلمة يجب أن تبتر من قاموس التعبيرات النقدية^(١) .

إن كتابنا بهذه الكيفية يحققون مفهوما جديدا للمسرحية الحديثة تحدث عنه ليتش فقال إنها تحرك العواطف من حالة قوة كامنة إلى حالة قوة نشطة متحركة عن طريق إثارة حوافز جديدة ومناسبة ، فهي تتحكم فى هذه العواطف بتوجيهها إلى المرامى الصحيحة فى الطريق الصحيح ، وهى تقوم بتدريبها فى إطار الحدود التى تسمح بها المسرحية ، كما ينبغى أن يمارس الإنسان الصالح عواطفه ، وعندما تعود هذه المشاعر إلى مكنها الأول بعد انتهاء المسرحية ، تصبح قوة كامنة أكثر تدريبا مما كانت عليه أول الأمر^(٢) إن الشخصية التى ينجح الكاتب فى تصويرها على هذا الأساس قد تجعلنا نشعر أن الموقف لايعنيننا ولكننا فى الوقت نفسه مشغولون بهذا الموقف إنشغالا كبيرا ، وتلك خبرة القارئ العربى مع شخصية إنسان يحالف الشيطان كما رأينا فى المسرحيات موضوع الدراسة .

^١ - كتاب أرسطو طاليس- فن الشعر ص ٧٦-٧٧ ترجمة د. شكرى عياد، نصوص النقد الأدبى اليونانى جمهورية أفلاطون ترجمة د. لويس عوض الكتاب العاشر ص ٥٥ ، وانظر ليتش الكوميديا والتراجيديا ص ٢١٣-٢١٧ .

^٢ - ليتش ص ٢١٥ .

الفصل الثالث

طبيعة الحوار الدرامى

الحوار الدرامى ليس مجرد إجراء محاثة^(١) ، تلك قضية ينبغى أن تثار ونحن نتعرض لمجموعة من النصوص لم تكن تخلو من هذا الحوار الذى لا يؤدي وظيفة فى البناء الدرامى . إن الحوار بصفته الأداة الطبيعية للكتابة الدرامية له مجموعة من الوظائف تكسبه خصوصيته باعتباره الوسيلة الأولى فى التعبير الدرامى ، ونستطيع أن نقول مع بنتلى إن الحوار يلقي الضوء على شخصية المتحدث وشخصية المتحدث إليه وشخصية المتحدث عنه^(٢) كما نستطيع أن نتابع أريك بنتلى حين يرى أن الحوار الجيد يطور الحكمة بمصاحبة الفعل الذى يدور فوق خشبة المسرح ، ورواية الفعل الذى يدور بعيدا عن خشبة المسرح^(٣) ، وهناك ما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل عن الحوار من أنه حصيلة أبعاد المتكلم الثلاثة ، فهو يخبرنا عن هذا المتكلم وعما هو كائن ، ويلمح إلى ما سيصير إليه^(٤) ، وما ذكره الدكتور عبد الحكيم حسان من أن الحوار يشارك الحكمة فى تطوير الشخصيات من الخارج وينفرد دونها بتصويرها من الداخل^(٥).

١- JL . S tyan . The Elements of Drama P .11

٢- ميليت وبنتلى . فن المسرحية ص ٤٨١ .

٣- حسين رامز - الدراما بين النظرية والتطبيق ص ٥٣٦

٤- د. عز الدين إسماعيل - قضايا الإنسان ص ٣٨ .

٥- د . عبد الحكيم حسان - انطونيو وكليوباترا ص ١٤٥ .

وهذه الآراء جميعها تكاد تتفق فى تحديد وظيفتين رئيسيتين للحوار :

الأولى هى دفع الفعل المسرحى إلى الأمام والثانية هى الكشف عن الشخصيات ، وذلك أن كل حوار يجب أن يكون خطوة إلى الأمام أو توضيحا لأحداث الحاضر أو المستقبل عن طريق إلقاء الضوء على الماضى الذى يصنع ويوحى بالمستقبل . ولكن ذلك كله لا ينفى أن الحوار فى حد ذاته قد يكون مصدر متعة لما يتصف به من صفات ، وليس لما يؤديه فقط من وظائف . وفى هذه الحال لا يمثل الحوار فى الدراما مجرد الحركة والتفاعل بين الشخصيات ، لأنه قد يتجه إلى ما يسمى الجانب الواقعى الميتافيزيقى للشخصيات ، حيث يكون للعبارة امتداد نفسى تصير به اللغة ذات سلطان سحرى يصل ما بين الشعور المألوف ، ومناهات اللاشعور المستعصية ، التى بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والمزج بين عالمين : عالم الوعى ، واللاوعى . المتحكم فى صلات الإنسان بالمجتمع والطبيعة والأشياء . وفى هذا السياق يستعين الكاتب بلغة شعرية تتجاوز لغة الحديث العادى التى لا يمكن أن تكون غاية أو وسيلة فى عمل درامى عظيم ، " ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعامتها تصور فلسفى محكم ، لأن هناك فرقا بين تصوير سطحية الوعى تصويرا فنيا محكما وسطحية

التصوير ، و الإيحاء بالتفاهة التى تكشف عنها مأساة الوعي و تفاهة الإيحاء^(١) .

وقد كان يتوقع أن يصاغ موضوع الشيطان والإنسان بهذا اللون من ألوان الأساليب ، خاصة إذا كان موضوعا يمثل ماسماه "مائيو أرنولد " نقد الحياة " بإصدار الحكم عليها أو بمحاولة إبراك كنهها . وهو موضوع يجود فيه هذا النوع من الأسلوب الذى يرقى بعيدا عن الواقعية المسرفة والمعتدلة ويدق بحيث لا يكون له التأثير المطلوب إلا إذا خاطب الجانب الميتافيزيقى لدينا ، وهو الجانب الذى تمثل الدراما الأرض الخصبة لتأثيره .

ولا يمكن قبول ما يراه بعضهم من أن المسرحية الغربية - كانت شعرية ، فثمة مسرحيات نثرية يبلغ فيها الأسلوب حدا من الجودة بحيث يصير شعرا منثورا تشف من ورائه الأفكار ، ويصبح مصدر متعة فى حد ذاته وبصرف النظر عن سياقه إذا عن لنا أن نغالى ونقطعه عن هذا السياق .

وقد نحاول أن نتلمس هذا الضرب من الحوار فى المسرحيات موضوع الدراسة فنشق على أنفسنا ، وعلى كتابنا الذين فهم أكثرهم من الحوار مجرد إجراء محادثة ، ولكننا لا نستطيع أن نمر على لغة الحوار المسرحى لدى فاروق خورشيد دون أن نتوقف ونلمح وعيا فنيا بطبيعة

١ - د . غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص ٦٢٣ .

الحوار ، فعلى الرغم من حرصه فى مسرحيته "أيوب" على أن يجعل من الحدث الدرامى منطقيا يتسلسل فى رتابة تتقدم فيه الأسباب الفئاج ، وهو حرص يشاركه فيه جل كتابنا الذين اتجهوا تبعا لذلك بلغة الحوار إلى الواقعية على الرغم من ذلك فقد كانت لغته فى كثير من الأحيان تشف عن المعنى ولا تقدمه .

ونستطيع أن ندرك ذلك بعد قراءة الحوار التالى بين إيليا الإنسان وبانجو الشيطان :

إيليا : لا يزال هناك شئ أخير بقى أمامى لأفعله من أجلك أيها الصديق الشيطان .

بانجو : كلى آذان صاغية ..

إيليا : ناباك ..

بانجو : ما لهما ؟

إيليا : لا داعى لظهورهما بارزين بهذا الشكل ..

بانجو : وماذا تريدنى أن أفعل بهما ؟

إيليا : ما فعله الإنسان من قبلك ، تخفيهما عن العيون وراء ابتسامة رقيقة هادئة تقطر مودة وتتطق سلاما ومحبة ..

بانجو : وهل للإنسان أنياب ؟

إيليا : ولكنه تعلم كيف يلغ بهما فى القلب .. وكيف ينهش بهما فى الكبد ، وكيف يمزق بهما الأحشاء ، .. ودون أن تظهر عليهما قطرة دماء بل دون أن يظهر أبدا إلا حين يبتسم ، حين يضحك.

بانجو : اضحك إذن ..

إيليا : أتريد أن تراهما (يقف ويفتح فمه ويشير إلى نابيه) هاهما .

بانجو : (باحقار) وهل تسمى هذا الشئ نابا ؟

إيليا : إنه أحد من نابك البارز هذا وأقسي ، لأنك لن تحس به ولا بخطرہ أبدا إلا وأنت مرق عند أطرفه.

بانجو : أنا لا أكاد أرى شيئا .

إيليا : وهذا هو سر قوتها ...^(١)

ومع ذلك فإن لغة الحوار لا تقوم بالأداء الدرامي وحدها ، ما لم يستطع الكاتب توظيفها في بنائه الدرامي ، وهذا الحوار ومثله كثير في المسرحية يرمى إلى تمحيص القضية التي يعرض لها الكاتب ، والتي يبدو فيها الشيطان ضئيلا بالقياس إلى الإنسان فهو هنا طفل يلقنه الإنسان ويوجهه بل إن الكاتب يفصح عن ذلك في بداية لقاء إيليا وبانجو ، وفي توجيه مسرحي مقصود تعليقا على حديث إيليا واصفا إياه بأنه يتحدث إلى بانجو " كمن يتحدث إلى طفل " ص ٨٨ . وكما أن لغة إيليا الإنسان تؤكد أستاذيته فإن لغة بانجو الشيطان تؤكد تلمذته : كلى آذان صاغية - وماذا تريدني أن أفعل؟ - وهل للإنسان أنياب ؟ وفي سذاجة تصويره للابتسام والضحك . إن نهاية هذا المقطع الحوارى تتم كذلك فى

^١ -أيوب ص ١٠١- ١٠٢ .

مقدمة واضحة بعد لف ودوران : أنا لا أكاد أرى شيئاً ونتيجة أكثر منها وضوحاً كذلك : وهذا سر قوتها ، وبعدها يسلم بانجو ويخلع نابيه .

وخصائص لغة فاروق خورشيد لا تبدو فقط في الحوار ، وإنما تبدو على نحو أوضح في غير منولوج في المسرحية ، ومنه هذا المنولوج الطويل الذي يعد في ظننا أقرب ما يكون إلى فن المونودراما :^(١)

إيليا : تسامرنى .. ؟ وماذا تفعل الخمر إذن إذا كانت امرأة تستطيع أن تسامرنى ؟ (يقف ويتمشى مفكراً) وهى لا تستطيع أن تنسى .. تنسى ماذا..؟ (يتوقف أمام زق الخمر ينحنى ممسكاً إياه والكأس ثم يملأ كأسه) كأس فى صحتها .. (يشرب ثم يعيد ملء الكأس) وكأس فى صحة النسيان .. (يملاً مرة ثالثة) وكأس فى صحة النساء .. (يشرب ويتوقف أثناء الشرب فجأة) أى نساء ؟ (يتجول فى وسط المسرح ثم يقف كمن يدرك شيئاً) نساء إيليا العظيم .. (يمسك القدح فى يده ويشير فى عظمة ناحية الباب) تعالى يا امرأة اجلسى هنا (يشير كمن يجلس امرأة) والآن اجلس جوارك (يجلس وهو يتنهد فى ارتياح) عظيم والآن اشربى (يسقى الهواء إلى جواره ويسكب الخمر حيث يتوهم فيها) وأنت يا فاتنة (يشير فى الهواء ممثلاً جسداً فاتناً) واجلسى إلى جوارى من الناحية الثانية (يشير إلى يساره) هذا الكأس لك (يضع كأسه أمامه على الأرض ويشير بيده معطياً كأساً وهمية لا امرأة

^١ - Manodrama دراما الممثل الواحد التى تتكامل فيها عناصر الدراما بحيث تصير وحدها كقيلة بإحداث الأثر الدرامى المطلوب ويستطيع القارئ تلمس نماذجها لدى أنطون تشيكوف

وهمية إلى جواره) آه أشربته..؟ ليس حلواً كطعم شفتيك..؟ أليس رائعا كلون عينيك؟ أليس معطرا كرائحة شعرك؟ (يشم شعرها حيث يتوهم وجوده ويعود إلى جلسته في راحة واسترخاء) لنشرب سويا (يرفع يده في الهواء خالية ولكن كأنها تضم كأسا ويمثل قرع كأسه الوهمية بكأس أخرى .. ثم يمثل شرب الكأس الوهمية في يده .. آه .. ما أذ الخمر مع النساء .. (يرفع رأسه وينظر أمامه بإمعان ثم يصفق بيده) وأنتن يا جوارى إيليا .. اجلسن .. نعم حولى .. هنا وهنا .. (يقف ويشير بيده محددا أماكن النساء الوهميات) لا تخجلن يا فتاه : فأنا لم أتعمد أن ألمس صدرك الناهد النافر هذا (يمد يده مرة أخرى كمن يلمس صدرا ثم يعيد يده في مداعبة) وأنت يا من وهبك الله كل هذا الثراء من اللحم والشحم والدفء الوفير (يشير بيده ممثلا عجزا ضخما يتحرك في تأود) اجلسي هنا في صدر المكان أمتع عيني بمنظرك ، فكلما رأيته ملأني إحساس بالشبع والراحة .. (يضحك ويبدو كمن يتبادل الضحكات والحركات الغزلة مع الأخريات اللاتي عددهن) أنت .. تعالت قدرة من خلقك وصورك (يشير بيده ممثلا قدا مثاليا) اخطري ، تأودى ، تحركى (كمن يمشى وراءها مقلدا حركتها المياسة) أمامي هنا ، هنا يا فتنة الروح والجسد .. هنا .. والآن اجلسي (يجلسها بيده) هذا عظيم ، كلكن جلستن (يفرك كفيه في ارتياح) رائع (يتحول كمن يخاطب الجمع الجالس في كل مكان بالقاعة) والآن ، اعلمن يا نساء إيليا العظيم الذى هو أنا ، أننى خبير بالنساء ، تعلمت أسرارهن منذ كنت طفلا وسأقول لكن سر هذه الخبرة العظيمة ، فقط احرصن على السر .. أتعدنى بهذا ..

هه .. حسن ، قربن رؤسكن - الحلوة الصغيرة .. أتعرفن .. (فى همس) لقد
 كانت أمى امرأة .. (فى جد) أوكد لكن أن هذا صحيح .. قبل أن أخرج إلى
 العالم ظللت فى بطنها تسعة شهور تصب فى دمي سرها، كنت أجلس هكذا،
 (يتكور كالجنين فى بطن أمه) وبمها يصب فى عروقي ، وقلبي الصغير
 ينبض مع دقات قلبها (يعتدل فى جلسته ثم يقف) وبعد أن خرجت إلى الدنيا
 ظللت سنوات ملتصقا إلى صدرها ، إلى جوار القلب تماما ، أتلقى الحياة من
 ثديها وأسمع أسرار الحياة مع دقات قلبها .. (يقف صامتا فى حزن ، ثم يبكي
 فجأة) والآن أريد أن أعود .. أعود.. (يرقد على الأرض وهو يكرر الكلمة
 .. ثم يتكور كالجنين مرة أخرى) (يكف عن البكاء ويفرد جسده
 متقلبا على الأرض كمن يعانى ألما رهيبا) أعود .. أعود .. (يقف فجأة
 وهو يشير بأصابعه إلى الأماكن الوهمية التى أجلس فيها النساء) وكلكن يا
 نساء تصلحن طريقا لى لى أعود .. حين تستبدى رغبة العودة فكلكن
 تستطعن حملى فى الطريق أعرفتن الآن ..؟ أنا أعرف سركن ، تعلمته
 وحدى .. كلكن طريقى إلى العودة ولكنى الآن لا أريد العودة ، لا أريد ..
 أنا أريد الحب ، أريد أمى ؟ ، أنت أمى ؟ .. لا .. (يشير إلى مكان واحدة)
 اخرجى وأنت (يشير إلى أخرى) هل أنت أمى ؟ (كمن ينظر إليها بإمعان)
 لا .. لست أمى .. اخرجى .. (يشير إلى الباب ثم يلتفت إلى الأماكن
 الوهمية مرة أخرى) وأنت يا فتنة (يشير إلى آخر النساء) هل أنت أمى ؟ فيك
 حلاوتها ، قددها جمالها، شعرها .. ولكن لست أمى .. أين الدفء ؟ أين
 الحنان ؟ أين أمى ؟ اخرجى .. اخرجى .. (يلتفت إلى الناحية التى أجلس فيها

المرأة السمينّة) وأنت ، تحتوينى كلى ، بين ذراعيك أضيع وأنطوى
وأعود.. ولكن هل فيك شئ ينبض ؟ (يقترّب كمن يضع رأسه على صدرها)
لا .. لا حس .. لا صوت .. أليس هنا صدرك هنا .. وهذا ثديك .. (كمن
يمتص ثديا) لا شئ فيه .. جذب.. قاحل.. لا صوت .. لا نبض .. لا شئ ..
(يعتدل .. ويبتعد كمن يهرب) لا.. لست أنت .. (فيشير إلى أركان المسرح
المختلفة) ولا أنت .. ولا أنت .. (فى ثورة) اغربن عن وجهى .. اخرجن كلكن
ليست فيكن أمى ، ليست فى النساء أمى (يسقط على الأرض وهو يبكى فى
حرقة ولوعة ليست فى النساء أمى (يتلوى وهو يبكى ، يرفع رأسه فيرى
الكأس التى تركها فى وسط المسرح) هاهى .. هاهى .. (يزحف متجها إلى
الكأس) أمى .. أمى .. حنانى .. عزائى .. حبى .. هذه أمى (يصل إلى الكأس
ويمسكها بين يديه فى لهفة..، ويجلس ويرفع الكأس بين يديه فى حنان) أنت..
يا أنت .. تعالى أعطنى شرك .. اسقينى رحيقك.. أطونى فى خمارك لأنسى
وجودى.. كلما ضجرت ..أنت السلوى .. وكلما نسيت أنت الذكرى .. وحين
تفرغين يملوك الدن .. طوع يدى .. وملء فمى ودوار رأسى .. (يقف ويبعد
الكأس عنه فى تأمل وصوته هامس) حقا يا كأس إيليا. أنت الروح^(١).

١ - أيوب : ص ٨٢ إلى ص ٨٦ وقد يرى بعض النقاد أن طول الحوار عيب فيه غير أن ثمة أمثلة لجمل
قصيرة لا تؤدي وظيفة درامية ، فى الوقت الذى تمتلئ فيه روائع المسرح العالمى بجمل طويلة جدا ، ومع
هذا فإنها تبقى درامية فى كل تفاصيلها ، تؤدي فيها كل جملة وظيفة محددة ، وإذا أخذنا شكسبير مثلا وجدنا
أن روائعة تمتلئ بجمل طويلة تنطبق فيها الشخصية أحيانا عن طريق المنولوج أو المناجاة وأحيانا أخرى
تنطق جملا ليس من المفروض أن تسمعها شخصية معينة ، وكلها أو معظمها طويلة ، وهى أمور تصدق على
حديث إيليا السابق . أرجع إلى البناء الدرامى للدكتور عبد العزيز حمودة للمزيد من التفاصيل.

ويلمح القارئ أن إيليا لم يستطع في الحوار الطبيعي الذي دار قبل هذا المشهد من المسرحية أن يواجه بلدد صديق سيده أيوب الخائن المتربص، والجارية التي يتخذها سبيلا للتكيل بأيوب المبتلى ، لأنه مجرد عبد صاحب خمر يرى المؤامرات تدبر لسيده في الخفاء عن طريق امرأة هي الجارية ، ومن أجل امرأة هي زوج أيوب . ولكننا نستطيع أن نعيش مع القضية برمتها فيما تشف عنه عبارات إيليا في هذا المنولوج الدرامي الذي يبدأ فيه مع سحر الخمر رجلا عظيما تحيط به النساء والجواري يملأن لديه الإحساس بالشبع والراحة ليكشف لنا عن سر عظيم - هو سر بالنسبة إليه وإن كان غير ذلك بالنسبة إلينا ونحن خارج الجو فوق العادي الذي يقدمه لنا الكاتب من خلال المنولوج - هو أن أمه امرأة ، ولكنها ليست مثل هذا الصنف من النساء اللواتي أحطن به وأعطينه حنانا كاذبا ، وحين يود في هذه اللحظة أن يعود إلى صدر أمه تثبت له التجربة أن النساء لسن طريقا للعودة إلى غفلة الطفولة، ومن أجل ذلك يرفض النساء جميعا ، لأنه معهن ما زال يسأل عن الدفء والحنان فهن ثدى مجذب قاحل .

إن التعبير الدرامي في هذا المنولوج يبلغ درجة من القوة يتيح له أن يبرز باعتباره تعبيراً أدبياً مستقلاً عن السياق في الوقت ذاته دون حاجة إلى سند منه . وهذا التعبير الدرامي ينكرنا بكلمات ميلتون موري عن الأسلوب الذي يمتزج فيه أكبر قدر من عنصر الشخصية بأكبر قدر من عنصر اللاشخصية ، فنذكر فيه العاطفة الخاصة من ناحية وتبرز فيه تلك العاطفة الشخصية في موضوع للإبداع من جهة ثانية .^(١) وهذا اللون من الأسلوب يحمل خاصية جوهرية في العمل الدرامي العظيم ، الذي يكتب على نحو يقنع جمهور القراء والمشاهدين بأهميته للإنسان عامة ، وبحيث يشعر القارئ والمشاهد بأنه لا يقرأ ولا يسمع بضع لمحات في حياة فرد بعينه ، بل يرى عملاً تتجاوز أهميته حياة رجل واحد ، أو حتى جيل واحد .

وقد استمد فاروق خورشيد مقومات مثل هذا التعبير الأدبي في مواضع من المسرحية من سفر أيوب من العهد القديم ، والفقرة التالية من المسرحية توشك أن تكون نقلاً حرفياً للعبارة الواردة في العهد القديم ، وقد لجأ إليها الكاتب ليكسب أسلوبه هذه العناصر التي تجعل منه نبعاً للمتعة الأدبية : يقول فاروق خورشيد على لسان أيوب رداً على مادي الذي يواسيه مردداً أن العذاب لا بد أن ينتهي :

أيوب : بل اليوم باق كالجبال الراسخة .. اليوم ثابت كالطود الشامخ .. لعن الرب كل يوم تله الشمس .. بل لعن الرب ذلك اليوم الذي قيل فيه

^١ - د . عبد الحكيم حسان - أنطونيو وكليوباترا ص ١٩١ .

ولد أيوب .. وتلك الليلة السوداء الحالكة التي قيل فيها : الليلة حبلت امرأة بـرجل هو أيوب ، ذلك اليوم لينتهي الزمن، وليطوه الظلام ، ليسلمه لظل الموت، يطوف حوله وهو يدرج في الزمن .. أما ذلك الليل فلمسكه الظلام بين مخالبه القاسيين، يمت نجومه ويطفئ أقماره ويأكل كل نسمة فيه .. ليمسكه بعيدا عن أيام السنين وحيدا بين ليالي الشهور ينتظر نور الصباح ولا يراه .. يأمل نهاية الظلام ولا يأتي له إلا الظلام مادي : سيدى .. ماذنب الليالى لتلعنها .. ؟

أيوب : ذنب الليالى كلها يتجمع فى ليلة واحدة لم تغلق فيها بطن أمى وتبعد عنه هذا الظلام فأقف هنا كالشيء الشائه الكرية ، لا أنام مستترحا إلى جوار ملوك الأرض الذين بنوا الأهرام ، إلى جوار رؤساء الناس الذين ملأوا الدنيا ذهبا وفضة ، أو إلى جوار أجنة لم تر النور ولن تراه ... هناك حيث يستريح المتعبون .. ويطمئن الأسارى .. فلا حراس ..

مادي : كفى يا سيدى ..

أيوب : لماذا تمتلئ عيني بالنور ، والشقاء يغمر نفسى ؟ لماذا تختلج أعضائى بالحياة ، ونفسى تغص بالمرارة ؟ أنتظر الموت فى كل نسمة تدخل صدرى .. والموت لا يأتي .. وأبحث عنه بحث الطامعين عن الكنوز .. وأنا ضائع فى عجزى ، تائه فى عذابى.

مادي : إنه قضاء الرب ..

أيوب : الرب .. وماذا يحسب ؟ أألمى نحاس..؟ أنا حجارة ؟ أألمى
 ترس من حديد؟ ماذا يظن فى هذا الذى خلقه وأسماه أيوب ؟
 تمر أيامه علىّ وكأننى عبد انتظر الحرية ، أو أجير أتوقع
 الأجر..؟ إذا اضطجعت تهتف بى نفسى ، متى تقوم ؟ وإذا جاء
 الليل ..ويلى من الليل بأشباحه التى تهزأ من عذابى .. وتسخر
 من مزق جلدى وهى تتساقط..وقطع نفسى وهى تذوى وأيام
 عمرى وهى تتسابق..لقد ذبت..ذاب جلدى وتهافت
 روحى..(بصمت مطرقا لحظات ثم يرفع رأسه فى ثورة عنيفة
 وصوته يزداد حدة إلى أن يبلغ أقصى حدته فى نهاية المشهد)
 وأنت أيها الرب..ما هو الإنسان الهامة التى تختبر فيه قوتك
 ؟..أنا خصم لك؟أنا ند لقوتك؟..لماذا تسحقنى كالعاصفة ؟
 لماذا تدوسنى كالموج الزاخر؟..أنا أخطأت ؟ قل لى..ما
 خطيئتى؟ ما نذبتى؟ ما جنايتى؟ قل لى.. قل لى ..(١)

ويقول الإصحاح الثالث من سفر أيوب على لسان أيوب : ليت
 هلك اليوم الذى ولدت فيه ، والليل الذى قال قد حبل برجل ،ليكن ذلك
 اليوم ظلاما لا يعتنى به الله من فوق ولا يشرق عليه نهار ، ليملكه
 الظلام وظل الموت ليحل عليه سحب ، لترعبه كاسفات النهار . أما فى
 ذلك الليل فليمسكه الدجى ولا يفرح بين أيام السنة ولا يدخلن فى عدد
 الشهور .هو ذا ذلك الليل ؛ ليكن عاقرا ، لا يسمع فيه هتاف . ليلعنه

١- أيوب ص ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ .

لاعنو اليوم المستعدون لإيقاظ التتين لتظلم نجوم عشائه ، لينتظر النور ولا يكن ولا يرى هذب الصبح ، لأنه لم يخلق أبواب بطن أمي ولم يستر الشقاوة عن عيني . لم لم أمت من الرحم عندما خرجت من البطن؟ لم لم أسلم الروح؟ حينئذ كنت نمت مستريحا مع ملوك ومشيري الأرض الذين بنوا أهزاما لأنفسهم أو مع رؤساء لهم ذهب . المالتين بيوتهم فضة أو كسقط مطمور فلم أكن كأجنة لم يروا نورا . هناك يكف المنافقون عن الشغب وهناك يستريح المتعبون والأسرى ويطمثون جميعا^(١) .

ويقول الإصحاح السادس على لسان أيوب أيضا : ما هي قوتي حتى أنتظر ؟ وما هي نهايتي حتى أصبر نفسي؟ هل قوتي قوة الحجارة وهل لحمي نحاس؟^(٢) ويقول الإصحاح السابع أيضا: أبحر أنا أم تتين حتى جعلت عليّ حارسا إن قلت فراشي يغريني، مضجعي ينزع كربتي ، تريعني بالأحلام وترهبني برؤى .. ما هو الإنسان حتى تعتبره وحتى تضع عليه قلبك وتتعهده كل صباح وكل لحظة تمتحنه^(٣) .

وقد أثار الحوار كما قدمه توفيق الحكيم كثيرا من النقاش حول طبيعته ، وأكد أكثر من ناقد في معرض هذا النقاش أن حوار الحكيم يفتقد الإحساس الشعري الذي ولدت في كنفه الدراما ، وأن شخصياته

^١ - العهد القديم - سفر أيوب ص ٧٩٥ .

^٢ العهد القديم سفر أيوب ص ٧٩٨ .

^٣ العهد القديم سفر أيوب ص ٧٩٩ .

تظل تتناقش فى تحايل للإقناع العقلى الذى لا يخلو فى الغالب من مغالطة وقلب لحقائق الأمور ، وأن ما يحدث خلال ذلك كله قليل . والواقع أننا بعد أن نصحب الحكيم فى جل مسرحياته ومنها سليمان الحكيم نخرج بحقيقة أن ما يقدمه الحكيم جدل Dialectiqu وليس حوارا Dialogue ، جدل لا يبلغ حد المناظرة ، وليس حوارا يدعم البناء الدرامى ، وأن ما يقدمه فى أغلب الأحوال لغة يتطهر فيها الحديث العادى من الابتذال ، ومن أجل ذلك تكتسب لغته نكهة الحديث العام الراقى ، وتكون بذلك لغة أرضية أكثر منها لغة تحلق فى السماء لتصبح نبعا مستقلا للمتعة الأدبية^(١) وفى الحوار التالى بين الفيلسوف والشيطان نلمح خاصية تطهير الحديث العادى من الابتذال التى تميز لغة الحكيم فى الحوار :

^١ - دافع الحكيم عن طبيعة مثل هذا الحوار بإشاعة فكرته عن المسرح الذهنى ، وهى فكرة تابعة فيها جمهرة من النقاد ، غير أن الدكتور مندور لاحظ أن الحكيم لم يقصد إلى كتابة حوار فلسفى كمحاورات أفلاطون مثلا ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من المسرحيات ، وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة فى ذهنه ، وقت كتابة هذه المسرحيات ، وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ، ولما حدد لها مكانا وزمانا ولا وحدة الإطصار الذى يجرى فيه كل مشهد من مشاهدها . ويدعم رأى الدكتور مندور قول الحكيم نفسه فى كتابة "زهرة العمر" عن مسرحيته "أهل الكهف" إنها ربما كانت عملا فنيا يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل ، حوار أنبى للقراءة وحدها" وقد لاحظ الدكتور مندور كذلك أن الحكيم يفضل هذا النوع من الحوار فى معظم القوالب الفنية التى يختارها سواء أكان ذلك فى المسرحية أو فى القصة الطويلة والقصيرة أم المقال .

ارجع إلى مسرح توفيق الحكيم د . مندور ص ٥ - ٣٨ - ٣٩

- الفيلسوف : (يقدم إليه علبة التبغ) سيجارة ؟ ..
- الشیطان : لا بأس .. إذا كانت من النوع الهادئ !
- الفيلسوف : اطمئن .. إنى لا أدخن إلا أهدأ الأنواع !
- الشیطان : (يتناول سيجارة) شكراً ! ...
- الفيلسوف : (وهو يشعل له السيجارة) وذلك أنى لا أبغى من التدخين سوى مساعدتى على أن أفكر !
- الشیطان : نعم ! ... يجب أن تفكر لى أنا ! فى حل يخرجنى من هذه المصيبة التى تؤشك أن تقع على رأسى ! ...
- الفيلسوف : (دهشاً) مصيبة ؟ ! ستقع على رأسك ؟ ... أنت ؟!
- الشیطان : نعم !... أنقذنى... لن ينقذ رأسى غير رأسك هذا المملوء بالأفكار !... أرشدنى إلى فكرة .. إلى حل يبعد عنى الخطر!...
- الفيلسوف : أنت فى ... خطر ؟ ! ..
- الشیطان : داهم .. ينذر بالنهاية !... وترتعد منه فرائصى !..
- الفيلسوف : يا للهول!
- الشیطان : أسرع وفكر فى ... كيف الخلاص منه ؟ ...
- الفيلسوف : الخلاص من ماذا ؟
- الشیطان : من الخطر ! الذى يهددنى فكر لى ... فكر لى أيها الفيلسوف! ألسنت فىلسوفا ؟! أليست مهمتك التفكير

...؟ فكر لى إنن فى الحال .. فكر لى سريعا .. فكر

.. فكر !

الفيلسوف : (يفكر فى الحالة) هاأذا أفكر !ها أنذا أفكر^(١) !

ويؤكد ما ذهبنا إليه وضع علامات الترقيم بالطريقة السابقة بحيث توحى بحديث يتجه نحو الواقعية الصوتية ، والتكرار مع التعقيب الذى يمثل سمة من سمات الحديث العادى (فساعدنى على أن أفكر - تفكر فى ماذا) (فى حل يخرجنى من هذه المصيبة - مصيبة!) (كيف الخلاص منه - الخلاص من ماذا ؟) ، والعبارات المألوفة من مثل لا بأس ، اطمئن ، شكرا والمقابل الفصيح لكلمات عامية (لا أبغى - توشك أن تقع على رأسى - ها أنذا). وبذلك تصبح جملة " وترتعد منه فرائصى" خروجاً على الطابع العام للحوار.

ولكن هذه اللغة التى يتطهر فيها الحديث العادى تبلغ حداً من الشاعرية حين يستمد الحكيم مفرداتها وصورها من سفر نشيد الإنشاد المنسوب إلى سليمان الحكيم فى العهد القديم ولم يستخدم الحكيم النشيد كله وإنما استخدم أجزاءً معينة منه ، وهى تلك الأجزاء التى تبين جمال الحبيب ، وألم المحبوب من العشق كما لم يستخدم الحكيم النشيد استخداماً مباشراً ، وإنما جعل له مهمة ، فقد وضع سليمان النشيد بين وسائد ملكة سبأ لتقرأ فقراته مرات ومرات ، ولكنها لم تكن تقرأه تغزلاً

^١ - توفيق الحكيم المسرح المتنوع . الشيطان فى خطر ص ٧٤٧ - ٧٤٨ .

فى سليمان وإنما تغز لا فى حبيبها وأسيرها منذر . وأخذ سليمان
وبلقيس يردد كل منهما جزءا من النشيد هو يخاطبها وهى فى مخاطبته
تخاطب حبيبها بينما ينظر إليها فى حنو ، يتأمل جسمها ، ويتابع النظر
إليها ، وإذا بها تنطق بالنشيد ، وهى تهمس كأنها تخاطب شخصا بعيدا
، وتمد شفقتها وهى حالمة وكأنها تصف شخصا بعيدا تعرفه :

بلقيس : .. أنا لحبيبي ، وحبيبي لى ... كنت نائمة ولكن قلبى يقظان
فسمعت صوت حبيبي يقرع أذنى.. لقد كنت خلعت قميصى ،
فنهضت أرثديه .. لقد كنت غسلت قدمى ، فقامت أطأ بهما
التراب نشطت لصوت حبيبي ، ولكن حبيبي كان قد مضى ...
وغاب فكأنت تذهب بذهابه نفسى ، بحثت عنه فى الظلام فما
وجدت إليه السبيل ... ناديته فما أجاب .

سليمان : (يتأمل جسمها) ما أجمل قدميك وساقيك ! إن حبك أشهى من
الخمير ، وشذاك أطيب من كل عطر ، وشفائك تقطران العسل
يا جميلتى .. (يشم طويلا) ثيابك يتضوع منها أريج لبنان
، أنت جنة مغلقة ،.. أنت نافورة انبثق ماؤها على صورة
فردوس غرس فيه الرمان ، وتدللت العناقيد ورقصت الزهور
والرياحين ، من مرّ ، وعود ، ناردين ، وكل شجر يجعل منه
السخور ... ما أجملك يا حبيبتي ! عيناك مثل بحيرة ، وثدياك
أيلان ، بل توأمان من بطن غزالة وعنقك برج من عاج،
وشعرك كأنه الأرجوان ، قد شدت خصلاته وثاق ملك ... أنت

نخلة وثدياك العناقيد ... فليكن ثدياك مثل عناقيد الكرم ،
وعطر أنفاسك مثل رائحة التفاح، وفمك مثل أطيب خمر..^(١)

إننا مع النصوص التي تعرضنا لها بالدراسة نجد أنفسنا مقبلين على مجموعة من القضايا بالإضافة إلى دراسة طبيعة الأسلوب في الحوار واتساقه مع الموضوع الدرامي ومن هذه القضايا ما يمكن أن يصاغ عن طريق السؤال التالي : هل الحوار الجيد هو الحوار الواقعي الذي ينقل أداءً حرفياً وطبيعياً لما يدور بين الناس من "كلام ؟" وفي البداية نقول : إن لغة الدراما كانت شعراً لدى الإغريق وتلاميذهم من اللاتين ، مما يعد إدراكاً مبكراً لطبيعة اللغة فوق الواقعية لهذا الجنس الأدبي ، ويجدر بنا أن نذكر أن النثر لم يدخل إلى

^١ - سليمان الحكيم ص ٩٧ - ٩٨ وقد أفاد الحكيم من الرأي القائل بأن الحبيب في نشيد الإنشاد المنسوب إلى سليمان كان راع أحبته الفتاة الجميلة شولميت وخطبها إلى نفسه ، قبل أن يأسرها عبيد سليمان ، الذي حاول بكل الطرق استمالتها إليه ، ولكنها تقاومه مقاومة شديدة فيطلقها لتعود إلى الراعي الذي تظهر معه في المشهد الأخير من النشيد . ارجع إلى تفسير نشيد الإنشاد ص ٤١٤ . وهذا الرأي هو الذي أوحى إلى الحكيم فيما نرى أن يجعل " منذر " في المسرحية الحبيب الأسير ويجعل من شولميت بلقيس في المسرحية كنوع من التأثير العكسي بحكاية العهد القديم . وهذا يعني أن الحكيم أفاد من النشيد على مستوى الموضوع واللغة معا . وقد حاول الدكتور الحجاجي معتمداً على رواية النيسابوري (ج ١٩ ص ١٠٢) أن يثبت أن الحكيم استوحى شخصية منذر من الروايات التي تروى أن بلقيس طلبت أن تتزوج من تبع ملك همدان حين عرض عليها سليمان أن تتزوجه . راجع الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ص ١٩٩ - ٢٠٠ ، كما حاول د. فائق مصطفى أحمد أن يؤكد ابتكار الحكيم لشخصيتي منذر وشهباء إذ ليست لهما في ظنه أصول في القصص أو التاريخ . راجع رسالته أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري ص ١٢٨ وكما لاحظنا فإن رواية العهد القديم في نشيد الإنشاد أمدت الحكيم باللغة والحكاية معا .

المسرحيات الشعرية إلا في عصر النهضة ، وإن كان ذلك قد سار ضمن مبادئ محددة تحديدا غريبا فكان الكتاب يقدمون المشاهد الهائلة والرسائل والبلاغات بالنثر، وهو اتجاه يعبر عن رغبة ملحة في الاقتراب قليلا من أثر الواقع لا تسمح به لغة الشعر ، وكان شكسبير يفعل شيئا قريبا من ذلك في بعض مسرحياته الخفيفة . وحين كتبت المسرحية في العصر الحديث نثرا إلترم الكتاب المجيدون بلغة بين الشعر في عالمه فوق الطبيعي والنثر الذي يعبر عن حقائق الأشياء ، ولذلك كانت لغة إبسن النثرية مؤثرة بعيدة عن السطحية والركاكة ، تذكى إحساس الشخصية ، وتصدر من أعماقها لتصبح تعبيراً كاملاً عن طبائعها ، ولذلك كانت حيرة النقاد في وصف تلك اللغة بالواقعية والرمزية في آن واحد .

ويجدر بنا أيضا أن نذكر أن دعوى إنطاق الشخصيات بأحاديثها المأخوذة من الحياة اليومية وتصويرها فوتوغرافيا لم ترق كتاب الواقعية أنفسهم الذين أقاموا أعمالهم المسرحية من خلال سقوط دولة العاطفة والخيال مع الحركة الرومانتيكية . وذلك لأن الفعل الدرامي وذلك شيء يسلم به النقاد يعطى انطبعا عن الواقع ولأن المادة الدرامية أساسا تستمد من الحياة الواقعية اليومية التي لا يمكن في الوقت ذاته أن تقدم الدراما بمعناها الحقيقي ولأن القارئ والمشاهد أيضا لا يقبل أن يرى صورة للحياة اليومية بتلك التفاصيل الجزئية الكثيرة التي لا يجد لها صدى في نفسه . ومعنى ذلك أن الدراما تترك تلك التفاصيل لكي تحدث

هذا الانطباع عن طريق انتخاب الكاتب لحركات وتفصيلات تخلق لدى المتفرج ايهاً بالحققة والواقع .

ونسطيع أن نقرأ الحوار التالى عند محمد فريد أبو حديد فى عبد الشيطان لنعرف مكانه من هذا الكلام :

كلدى : وعلى فكرة لقد قرأتها سادى . نسيت أن أخبرك من أول الأمر أن سادى من المعجبين بكتبك.

طوبوز : (فى اضطراب يحاول إخفاءه) سادى؟ لم أعرف أنها قريبة لك

كلدى : (ضاحكا) أحببنا أن نفاجئك بالبشرى . هى خطيبتى !

طوبوز : (يظهر عليه الاضطراب) حقيقة ؟

كلدى : لا تؤاخذنى أنى لم أخبرك قبل الآن .

طوبوز : (يحاول اخفاء اضطرابه ولكن ملامح وجهه تدل عليه) لا . لا ، إنى أهنتك.

كلدى : فى الحقيقة لم أكن أعرف أننى سأقدم لها منذ أسبوع واحد . كنت دائما أتردد. كنت أراها كثيرا مع والدها فى فاران ، ومع كل إعجابى بها كنت لا أجسر على التفكير فى زواجها ؛ فوالدها كما تعرف من كبار الأغنياء وكانت أحوالى المالية مضطربة على أثر وفاة والدى .وكنت أظن فى الحقيقة أننى سأقضى الحياة كلها لا أفكر فى الزواج . كانت الحياة هينة عندى لا تستحق التفكير نفسه .

- طوبوز : (كأنه يتكلم بغير وعى) هى كذلك . إنها هينة لا تستحق شيئا .
 كلدى : ولكنى قابلت عارف بك منذ أسبوع واحد عندما جاء لزيارة
 شركة المناجم التى أعمل فيها . وسرت معه لأصحابه فى هذه
 الزيارة وجرى الحديث بيننا فى موضوعات مختلفة .
 طوبوز : وسادى هناك أيضا؟
 كلدى : لم تكن معنا فى الزيارة . وأخيرا تكلمنا فى موضوع الزواج
 طوبوز : (بغير انتباه) زواج سادى؟
 كلدى : أقصد الزواج على وجه العموم . سمعته يقول إن شبان هذا
 العصر أنانيون جبنا . وهم يخشون المسؤولية^(١) .

^١ - عبد الشيطان ص ٩ - ١٠ - ١١ . ولاحظ استخدام الفعل الذى كان يوحى بأسلوب
 حكاى . ارجع إلى نماذج لهذا اللون من الحوار فى دموع إيليس ص ١٠ - ١١ - ١٢ -
 ٦٨ - ٦٩ وغيرها كثير وأيوب ص ١٦ - ١٧ - ١٨ وهو قليل . ونحو حياة أفضل ص
 ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ والشيطان فى خطر ص ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ . وفى مواضع كثيرة
 من عبد الشيطان التى يغلب على الحوار فيها هذا الطابع المشار إليه والملاحظ أن "أبو
 حديد" فى هذه الفترة المبكرة من حياته الأدبية فهم لغة المسرح على أنها لغة الحياة اليومية
 الفصحى ، ويبدو ذلك من كيفية إثارة لقضية الفصحى والعامية أثناء تقديمه لمسرحياته
 الشعرية الأولى فقد قرر بعد استقراء طويل أن الفروق بين الفصحى والعامية لا تزال
 ضيقة وأن أكثر الألفاظ العامية إما قرشية وإما قبلية وإما محرفة ، ومن السهل ردها إلى
 الفصحى بإجازة ما يمكن أن يجاز منها ورد كل لفظ إلى أقرب صورة فيها . ويقول أيضا
 ويستطيع كل منا أن يخلو إلى نفسه ويثبت ما يرد على خاطره من الألفاظ المعروفة
 المتداولة فيتبين له أن هذه الألفاظ العامية ليست إلا صورة من الألفاظ العربية التى لا
 يصعب تحقيقها . وبهذه الكيفية بدت قضية لغة المسرح الخطيرة فيما يرى هى الفصحى
 والعامية وهو فهم شاركه فيه بعد ذلك جملة من الأدباء والنقاد راحوا يناقشون قضية
 الحوار الدرامى بعيدا عن صلته الوثيقة بالبناء الدرامى وخصوصيته . انظر محمد فريد
 أبو حديد للدكتور محمد عبد المنعم خاطر ص ٢٨ على أن الحكيم بعد ذلك أيضا قد أثار
 القضية نفسها مع مسرحيته التجريبية الصفقة .

إن هذا الحوار قد ينطبق عليه التعريف المشهور عن الحوار :
 أداة لتقديم حدث درامى بصور صراعا إرادياً بين إرادتين تحاول كل
 منهما كسر الأخرى^(١) ولكننا من جهة ثانية نراه حواراً غير درامى
 لسبب بسيط يكمن فى أن الكاتب رأى أن الحوار الدرامى هو الحوار
 الحقيقى الذى يمكن التقاطه ونقله بتفاصيله من الحياة اليومية . انظر إلى
 كلماته " وعلى فكرة - نسيت أن أخبرك - أحببنا أن نفاجئك - لا
 تؤاخذنى - لا . لا . فوالدها كما تعرف - إن شبان هذا العصر " وسوف
 لا نبذل كبير عناء فى رد هذه العبارات الى واقعها اللغوى فى العامية
 الدارجة ، التى طهر الكاتب لغته منها ، وإن لم يتجاوز ذلك إلى إثرائها
 بدلالاتها.

ومرة ثانية نؤكد ما أذاعه أرسطو من أن الفن ليس تصويراً
 للواقع بحرفيته وأن أقرب نقطة يقترب منها الكاتب المنتج إلى الواقع،
 أن يحاول محاكاة ما قد يحدث فى الواقع أو ما يمكن أن يحدث فى
 الواقع، وما يحتمل حدوثه . بمعنى أن المحاكاة ليست رواية الأمور كما
 وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهو ميدان الخلق الفنى القائم
 على الاختيار والانتقاء، وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر . وكذلك

١ - د . عبد العزيز حموده - البناء الدرامى ص ١٥٩ .

الروائي والكاتب الدرامى . ويعلق فرجسون على الحوار الذى يحاول فيه الكاتب نقل الواقع بحرفيته فيرى أن ذلك أيضا من المستحيلات لا لشيء إلا لأن المسرحية لا يمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة حتى لو فرضنا أن مؤلفا من المؤلفين يستعمل فى أحد مشاهد مسرحيته الكلمات نفسها التى استعملها بعض الأشخاص الحقيقيين ممن اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية، فالحقيقة التى لا جدال فيها أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهدا غير طبيعى . أو بعبارة أخرى يبعد عن الواقع ويدخل فى نطاق الفن . ولقد وقع اختيار المؤلف بعد طول التحرى على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة ؛ لأنه يخدم الغرض الخاص الذى كتب مسرحيته من أجله ، وأكثر من هذا أن كاتب المسرحية إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية فى تسجيل الأصوات الأصلية فلن يراوده الأمل على الإطلاق فى استعارة نفس الكلمات التى تقوه بها المتحدثون بالضبط بكل ما فيها من بيان وبأدق التفاصيل التى نطقوها بها، وإذا كان هو الذى يبتكر المشهد والشخصيات ، كما هى العادة ، فلن يكون إلا حلماً من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه إذا كانت أشخاصا حية ، كانت تتكلم بمثل هذه الألفاظ لو أن المشهد حدث فى الحياة الواقعية . وعلى هذا يرى فرجسون أن المذهب الواقعى بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات ومن الأشياء التى لا تقع فى الحسبان^(١)

^١ - فرجسون . فكرة المسرح . ترجمة جلال العشري ، ص ٩٠ .

إن العمل الدرامى محكوم بعالم فوق مستوى الواقع بحرفيته ،
بدليل أن أحدا لم يقل مرة إن الزمن الذى يستغرقه عرض مسرحية
أيوب ، أو قراءة المسرحية نفسها ، لا يمكن أن يتسع لحوادثها الكثيرة
بتفاصيلها الجزئية، لم يقل أحد عن الدكتور فاوست الألمانى كيف
يتحدث الإنجليزية عند مارلو ؟ ولم يخطر على بال أحد ونحن نقرأ
ترجمة محمد عوض لفاوست جوته أن يسأل وهل يتحدث فاوست
العربية ؟ وبناء على ذلك لا يمكن أن نتوقع من بعض القراء أن يقول
إذا تجاوزت لغة الكاتب الواقع إنها لغة لا يمكن التخاطب بها بين هذه
الشخصيات . وفى هذا السياق نقل الدكتور عبد الحكيم حسان عن
جورج لوكاتش قوله : إن رسم الشخصيات الدرامية يتأتى من خلال
تعبير الشخصية تعبيرا مناسباً عن تلك الأفكار والمشاعر والتجارب التى
تحركها هى بالذات فى موقف بذاته . فمن الخطر من وجهة النظر
الدرامية أن يمتد التعبير الى ما وراء الموقف المعين أو الشخصية
الإنسانية وأن يقتصر على مستوى عادى مألوف نتيجة للجرى المخطئ
الجهيد وراء المطابقة الثقافية للحياة من جهة أخرى^(١)

ويسبدو أن كاتبنا قد وجد نفسه أمام موقفين فهو يريد أن يكتب
حوارا واقعيا طبيعيا ، وهو فى نفس الوقت يريد أن يكون حواراً ممتعا

^١ - د . عبد الحكيم حسان . أنطونيوكليوباترا ص ١٤٣ وتسير مسرحية فتحي رضوان
دموع إيليس فى نفس الاتجاه نحو الحوار بحرفيته فى الواقع انظر ص ١٠ من المسرحية
ومواضع كثيرة منها .

ومؤثرا لذاته. ويبدو أن فكرة كاتبنا عن الصدق الفني جعلته يقبل الحل الأول فتكون اللغة دقيقة أكثر منها ممتعة . وكان على كاتبنا أن يعي أن الدراما فن يخاطب القلة ولا يخاطب الكثرة ، وهو فن يتجه فيه الكاتب إلى قارئ أو مشاهد يريد أن يستتير أو يريد أن يتطهر أو يريد أن يريد . وهو قارئ ومشاهد لا تكفيه . العبارة السهلة الطبيعية ، لأن قضيته مع الشيطان في الغالب ليست كذلك .

ولقد حرصنا على أن يبدأ الفصل الأول بقولنا إن الحوار الدرامي ليس مجرد إجراء محادثة لأننا لمحا سمة أساسية في حوار المسرحيات موضوع دراستنا وهي ميل كتابها إلى إجراء محادثة تمثل طبيعة الأداء الواقعي وسطراً بسطراً أحيانا ، فإن الأداء الروائي للحوار هو النتيجة الطبيعية له والسرد محصلة متوقعة تبعا لذلك . ولقد كان السرد ضرورة في المسرح الإغريقي لقلة الشخصيات فيه ، ولذلك اعتمد الكاتب على الجوقة بصفة أساسية لتمثل صوت الحكمة والناصح الأمين والمعلق العادل على الأحداث والذي يوحى بطبيعة الصراع ومستقبله كما لجأ الكاتب الإغريقي إلى السرد لاستحالة تقديم بعض مشاهد العنف والقسوة التي يفضل أن تروى لنا عن طريق الرسول مثلا، ويبدو أن السبب الأساسي لوجود السرد في هذا المسرح وفي غيره أن الدراما فن آدائي يؤدي على خشبة المسرح ، ومن المستحيل أن يقدم كل شيء للجمهور . ولكن تقديم هذا السرد شعرا في مجموعة

من الأنشيد الإيقاعية الراقصة أضفى عليه مسحة من الدلالة جعلت الجمهور يقبله وجعلتنا نحن الآن نقرؤه فلا تضيق به .

فإذا عدنا إلى السرد كما قرأناه في مسرحياتنا وجدنا الكاتب لا يفرق بين السرد كما يقدمه الروائي ، والسرد كما ينبغي أن يقدمه الكاتب الدرامي في اقتصاد موظف . ويغلب على ظننا أن كاتبنا قد تصور أحيانا أن مهمة الدراما أن تحيط بمفهوم للزمن يغطي حياة الشخصية في تسلسلها الطبيعي مع الأيام وغاب عن بال هذا الكاتب أن الدراما تفضل البدء والتوقف عند نقطة حرجية أو نقطة تكون الأحداث فيها قابلة للتعقيد والتفجير . وعلى هذا الأساس ننظر في الفقرة التالية من مسرحية سليمان الحكيم .

الصيد : أريد أن أعرف لأي شيء تقتلني وقد خلصتك من القمم وأخرجتك من أعماق البحر؟

العفريت : هذا ما يأتيك بيانه لو أصغيت إلى قصتي...

الصيد : قل إذن ، وأوجز في الكلام ، فإن روحي وصلت إلى قدمي

العفريت : أنا من الجن المارقين ، واسمى داهشن بن الدمرباط .

الصيد : تشرفنا.

العفريت : وقد عصيت سليمان بن داود فلم أذهب مع من يذهب من

الجن إلى مملكة حيرام لاحضار خشب الأرز وخشب النرد

لبناء بيت الرب . إني طموح . إني مهياً لأعمال أرفع من

حمل الأحجار ونقل الأخشاب . ولقد مربى سليمان ووزيره

أصف بن برخيا فقادني إليه نليلا ، فلما صرت بين يديه
نصحتني بطاعته والامتثال إليه فأبيت ، فحبسني في هذا القمقم
وختمه بالرصاص وطبعه باسمه العظيم ، وأمر بي فحملوني
وألقوني في البحر فأقمت ثلاثة أعوام ، فقلت في نفسي من
خلصني أغنيته إلى أبد الآبدين ، فلم يخلصني أحد ودخلت
ثلاثة أعوام آخر ، فقلت من يخلصني فتحت له كنوز الأرض
، فلم يخلصني أحد ، ومرت أربعة أعوام أخرى ، فقلت من
خلصني قضيت له حاجاته ، فلم يخلصني أحد .. فقلت آخر
الأمور من يخلصني هذه الساعة قتلته . فجئت أنت
وخلصتني^(١) .

وفي هذه الفقرة وغيرها كثير في المسرحية تحول توفيق الحكيم
من مؤلف درامي إلى قاص شعبي تستهويه الحكاية التي كانت موضوعا
لمسرحيته فسار وراءها من بداية الحدث خطوة بخطوة ، حتى
انتهى بها على الطريقة نفسها التي يسير عليها القاص الشعبي . ولم
يستخدم الحكيم قدرة الكاتب الدرامي على التكثيف ، ولم يستطع أن يوجه

١ - سليمان الحكيم ص ١٣ - ١٤ . ارجع إلى السرد في أيوب ص ٦٨ - ٦٩ - ٧١
وأشطر من إبليس ص ١٤ - ١٥ وسليمان الحكيم ص ٢٩ - ٣٠ - وإله إسرائيل ص ١٧٧
- ١٦٧ - ١٦٨ - ودموع إبليس ص ٨ - ٩ - ١٠ - للوقوف على نماذج منه .

مواده إلى الإحياء فأعطى لمسرحيته تبعا لذلك كل ما يمكن أن يعطيه قاص لم يترك لقارئه شيئا^(١) .

ولعلنا قد لاحظنا أن الطابع الروائي في الحوار المسرحي يخل بهذا الاختيار الذي يشعر القارئ والمشاهد في تحققه بالقلق والتوتر اللازمين للإحساس الدرامي، حيث لا قلق، ولا توتر مع أسلوب السرد الروائي الذي ينمى - إن شئنا - غريزة التشويق والرغبة في معرفة : ماذا بعد ذلك ؟ .. ولقد كان الحدث في أوديب لسوفوكليس يغطي الأربع والعشرين ساعة الأخيرة من حياته ، ومع ذلك فقد نجح الكاتب أن يمدنا

^١ - د . شمس الدين الحجاجي - الأسطورة في المسرح المصري ص ٢٣ وتسرى روح السرد والحكاية في فقرة الحكيم السابقة وهي الروح نفسها التي تسرى في المصدر الذي استقى منه الحكيم ونعنى به ألف ليلة وليلة . وفي حكاية الصياد مع العفريت حيث نجد نص الفقرة كما يلي : فقال الصياد : ما ننبى حتى يكون هذا جزائي منك ؟ قال العفريت : اسمع حكايتي يا صياد قل وأوجز في الكلام ، فإن روحي وصلت إلى قدمي قال : اعلم أني من الجن المارقين ، وقد عصيت سليمان بن داود ، وأنا صخر الجنى ، فأرسل لي وزيره أصف بن برخيا ، فأتى بن مكرها ، وقادني إليه ، وأنا نليل على رغم أنفي ، وأوقفني بين يديه ، فلما رأى سليمان استعاذ مني ، وعرض على الإيمان والدخول تحت طاعته فأبيت ، فطلب هذا القمقم وجبسنى فيه وختم على بالرصاص ، وطبعه بالاسم الأعظم ، وأمر الجن فاحتملوني في وسط البحر فأقمت مائة عام ، وقلت في قلبي ، كل من خلصني أغنيه إلى الأبد ، فمرت المائة عام ولم يخلصني أحد ، ودخلت على مائة أخرى فقلت كل من خلصني فتحت له كنوز الأرض فلم يخلصني أحد ، فمرت على أربعمائة عام أخرى فقلت : كل من خلصني أقضى له ثلاث حاجات ، فلم يخلصني أحد ، فغضبت غضبا شديداً وقلت في نفسي كل من خلصني في هذه الساعة قتلته ومنيته كيف يموت ؟ وها أنت خلصتني ومنيتك كيف تموت - ألف ليلة وليلة - دار الشعب ج ١ ص ٣٠ والذي نخلص به من ذلك كله أن روح الحدوتة هي التي سيطرت على قلم الكاتب فجاء هذا السرد حاملا خصائص الحكاية كما وردت في ألف ليلة وليلة وبألفاظها ودون تغيير جوهري يذكر .

بمعلومات عن الماضي البعيد دونما حاجة إلى سرد روائى نفقد معه القلق والتوتر .

ومع ذلك فلا يمكن أن نختلف على أن السرد قد يصبح ضرورة إما للآنية بمعنى استحالة تقديم كل شئ الآن وفى إطار المشهد ، وإما لصعوبة الرجوع إلى الماضى لإعادته مرة ثانية . وهى صعوبة يحاول المسرح الحديث تجاوزها بإمكاناته الآلية الهائلة ولما يفلح فى تجاوزها وبقدر ما يمتلك الكاتب من طاقات الإبداع بقدر ما يقتصد أولاً اللجوء إلى السرد ، وبقدر ما يحمل السرد ذاته لديه التوتر الذى لا يجعلنا نحس أن ما يقدم لنا سرداً فى الوقت ذاته ، وبقدر ما يحتفظ الكاتب بهذا التوازن المطلوب لعنصر الزمن فى المسرحية الذى ينبغى أن يتحرك فى خطين فى آن واحد : خط إلى الأمام وخط إلى الوراء . وأمامنا الآن نموذج لسرد ذكى من مسرحية مارلو حيث يدور حوار سردي بين فوستس وميفستوفيليس فى اللقاء الأول بينهما .

فوستس : ألم يكن إبليس ملاكاً يوماً ما ؟

ميفستو : بلى يا فوستس وكان الله يعزه إغزازاً شديداً .

فوستس : وكيف صار أميراً للشياطين؟

ميفستو : آه بكبريائه وطموحه وحمقه ومن أجل ذلك طرده الله

من الجنة .

فوستس : ومن تكونون أنتم يا من تحيون مع إبليس (لوسيفر).

- ميفستو : أرواح شقية هوت مع إبليس ، وتآمرت على الله ، ومن أجل ذلك فهي مع إبليس ملعونة أبداً .
- فوستس : وأين تحل عليكم لعنة الله ؟
- ميفستو : فى الجحيم .
- فوستس : كيف يكون ذلك وأنت خارج الجحيم .
- ميفستو : إننى فى الجحيم،ولست بخارج منه،أعتقد أننى بعد أن رأيت وجه الله وتذوقت النعيم الأبدى فى الجنة .أعتقد أننى لا أتعذب فى عشرة آلاف جحيم تحرمنى من النعيم الأبدى^(١).

نلاحظ فى الحوار السردى السابق أن فاوست يتحدث مع الشيطان عن شئ مضى فى حياة سيده لوسيفر إبليس وهو أمر لا يحدث أمامنا الآن ، إلا أن الفقرة بهذه الطريقة تتجح فى نقل الإحساس بالتوتر الموجود لدى فاوست الذى يريد بأية طريقة أن يتجاوز الإنسان إلى عالم الشيطان صاحب الحول والطول ، ولكنه يفاجأ به طريداً من رحمة الله مع تلك الأرواح التى تآمرت معه فى جحيم شديد الوطأة، هو الخروج إلى العالم بعد تذوق النعيم الألهى ، والمثول فى الحضرة الإلهية . وهذه الفقرة تحمل شيئاً من الماضى (معلومات عن إبليس)وشئناً من الحاضر (تشوف فاوست إلى معرفة تفاصيل دقيقة عن مثله الأعلى الشيطانى)

^١ - Marlow . Doctor Faustus P. 13 - 14

ولكنها من جانب ثاث توميء إلى مستقبل فاوست الذي ورد في عبارة ميفستوفيليس بعد ذلك وهي قوله " فلتبتعد يا فوستس عن هذه الأغراض الدنيئة التي تجعل روحى الضعيفة تشعر بالفرع"

وفى الفقرة التالية من مسرحية أيوب يقدم لنا فاروق خورشيدحوارا سرديا لا يخلو من ذكاء يحاول فيه الجمع بين خطين : خط من الماضى البعيد حيث فشل بلدد فى الاقتران بالفتاة الحسنة التى هام بها وتزوجها أيوب وخط فى الحاضر حيث نلمح الحادثة وقد تركت فى قلبه نارا تستمر مع كراهية لأيوب ورغبة فى الإيقاع بزوجه ، وبذلك يفسر لنا الكاتب أعماق شخصية اللدود بلدد الشوحى الذى يمثل فى المسرحية الإنسان الشيطان :

الجارية : هناك نار واحدة لا تخمد يا سيدى .. نار القلب

بلدد : هذه أو هام انتهت منذ زمن طويل .

الجارية : أنبض القلب وهم؟

بلدد : لم يعد لها من مكان فى قلبى إلا مكان الصديق.

الجارية : (تضحك) إذن سيدى يعرف عمن أتحدث .

بلدد : ليس فى الماضى ما يخيف.

الجارية : إلا إذا ظل حاضرا.

بلدد : كيف يظل حاضرا .. لقد انقضت عشرون عاما منذ

هذه الحكاية . وأصبح لها من الأولاد من غدوا رجالا

ومن البنات من أصبحن فى سن الزواج .

- الجارية : وظل سيدي بلا زواج .
 بلد : لقد انتهى هذا كله منذ أهديتك لأبيها .
 الجارية : لكي أكون عربون صداقة لها هي .. ووسيلة محبة .
 بلد : (ثائرا) إن هذا الحديث انتهى منذ عشرين عاما .
 الجارية : كلما رأيت نظرة سيدي عند ذكرها أحسست أنه لم ينته..(١)

غير أننا لانفتقد الكثير من لمحات الحوار الذكي الذي يستخدم فيه كاتبنا لونا من المفارقة اللفظية والمفارقة على مستوى الموقف ، وقد أشار ستیان إلى أن الأثر الكلي للشكل الدرامي يكون نتيجة لتجمع عدد من المفارقات الدرامية . والمفارقة اللفظية تحدث عندما تتكاثف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصد قائلها ، فقد تحدث مثلا عندما يتحدث شخص ما بشئ يعنى شيئا آخر تماما لشخص آخر لأنه يعلم أشياء لا يعلمها الأول، وقد تحدث أيضا عندما تتحدث شخصية أو أكثر بأشياء تعنى أكثر مما يقصده قائلها بالنسبة للقراء والمشاهدين الذين يعرفون شيئا لا تعلمه الشخصية أو الشخصيات التي تتطرق بهذه الكلمات ومن هذا القبيل ما ورد في أيوب .

الجارية : كلما رأيت نظرة سيدي عند ذكرها أحسست أنه لم ينته .
 بلد : نظرتي...؟

الجارية : (تقترب منه وتقول فى شبه همس) تخونك ، تفضحك متشى بما فى قلبك.

بلدد : وما الذى فى قلبى...؟

الجارية : النار.. (يدخل ماذى حاملا كأسا على صينية يقدمها منحنيا).

ماذى : هنيئا لك اشربها حتى الثمالة يا سيدى^(١).

ومن هذا القبيل أيضا التلاعب بكلمة الشيطان فى الحوار بين طوبوز وأهرمن الشيطان قبل أن يفصح الأخير عن حقيقة كونه الشيطان ، وهى الحقيقة التى نعرفها نحن القراء ، يقول طوبوز لأهرمن : إننى أريد أن يجلس معى أحد يكلمنى ولو كان الشيطان^(٢). ويقول له أيضا : إننى لست أخشى شيئا لست أخشى الشيطان نفسه^(٣). ويقول الشيطان لطوبوز: أؤكد لك أن الشيطان غير مخيف ولو رأيته لأعجبك^(٤). ويقول الشيطان كذلك: لقد صورت الشيطان كأنك رأيته مخاطبا طوبوز^(٥). ويحدث طوبوز رجلا فى حضور الشيطان قائلا:

^١ - أيوب ص ٣٥ وثمة نماذج أخرى ص ٣٣-٣٨-٣٩.

^٢ - عبد الشيطان ٢٧ .

^٣ - المصدر نفسه ص ٢٨

^٤ - المصدر نفسه ص ٢٩

^٥ - المصدر نفسه ص ٢٩

اذهب فى حراسة الشيطان^(١) . ويقول الشيطان مداعبا كأنك الشيطان حقاً^(٢) .

أما المفارقة على مستوى الموقف فإن خير نموذج لها ما ورد فى فاوست الجديد: إن فاوست يحتضر ويوصى بجزء من أمواله لخدمته واجنر وخدامته أولجا ، ولكن واجنر فى هذه اللحظات القاسية لديه سؤال حائر .

فاوست : ما بالك تنتظر إلى هكذا ؟

واجنر : فى نفس سؤال حائر (إننا نعرف السؤال ولكن فاوست وحده لا يعرفه) .

فاوست : وما هو ؟

واجنر : ولا تغضب منى ؟ (كان يمكنه أن يلقى السؤال مثلاً)

فاوست : ماذا يغضبني ؟ (فاوست خالى الذهن تماماً)

واجنر : وتجيبني بالصدق ؟ (بتنا وبات فاوست فى شوق إلى الإفصاح).

فاوست : نعم .

واجنر : تذكر يا سيدى أنك قادم على الله الذى لا تخفى عليه

خافية (عدنا مرة ثانية إلى الوراء مع تخرج واجنر).

^١ المصدر نفسه ص ٣١

^٢ المصدر نفسه ص ٣٦

فاوست : ويلك أفصح ماذا تريد ؟ (فاوست الثائر المنفعل لا ريب
فهو حليف الشيطان).

واجنر : لا أستطيع ! (ثمة يتجمع قدر هائل من اهتمامنا بواجنر).
أولجا : أنا أخبرك يا سيدى بما فى قلبه (إننا هنا أيضا مع واجنر).
واجنر : كلا يا أولجا (بخشى من شئ ما نعرفه).

أولجا : إنه يا سيدى يشك فى وجود شئ بينك وبينى .
فاوست : ولم تخبريه أنت الحقيقة ؟ (قلق واجنر يتسرب إلى
. نفوسنا فكان شيئا قد حدث فعلا) .

أولجا : لم يشأ أن يصدقنى (تؤكد أولجا هذا القلق).
فاوست : حسبك الله يا واجنر، تسألنى هذا السؤال السخيف، وأنا
على وشك أن أموت. (مع ما فى العبارة من رقة ما زلنا
فى قلق على واجنر)

واجنر : لكى تخبرنى بالحق!
فاوست : ولو كان مرأ يا واجنر (هل حدث شئ بينهما ذلك ما
نسأله نحن)

واجنر : ولو كان مرا (إن فقد حدث).
فاوست : أحلف لك بكل مقدس يا واجنر ما وقع بينى وبينها أى
شئ إنها خادمة مرجريت ؛ فلها عندى قداسة خاصة^(١).
(تحدث الترضية)

الفهرس

٣	مقدمه
٩	تمهيد
١١	١ تأثير التراث الإسلامي
٢٦	٢ التراث الغربي وموقف الكاتب العربي منه
٣٢	٣ موقف الكاتب العربي من منهج التفكير الدرامي
٦٣	الباب الأول: قضايا العمل المسرحي توطئه
٧١	الفصل الأول: الرهان والعقد
١١١	الفصل الثاني المعرفة
١٤٩	الفصل الثالث: المرأة
١٨٥	الفصل الرابع: الشيطان إنسانا
٢٣٥	الفصل الخامس: رؤية الواقع
٢٨٣	الباب الثاني: عناصر الدراما
٢٨٥	الفصل الأول: الشكل المسرحي
٢٩٩	- العرض التمهيدي
٣١٥	- الطابع الحكائي
٣٢٢	- التناوب
٣٣٠	- الاحتفاظ بسر العمل المسرحي
٣٣٧	ازدواج الحبكة وتعدد الخيوط الدرامية

٣٤٠	- التركيب والتتابع في اله إسرائيل وأيوب
٣٤٥	الفصل الثاني : تصوير الشخصيات
٣٥١	- فاوست الجديد
٣٥٩	- لوسفير
٣٦٧	- أيوب
٣٧٥	- بانجو
٣٨٠	- عن موضوعية العرض ولسان حال المؤلف
٣٨٣	- سبائك
٣٨٥	- ايليا
٣٩٢	- عن الخطأ وحتميته
٤٠٣	الفصل الثالث : طبيعة الحوار الدرامي
٤٠٥	- الحوار الدرامي ليس مجرد إجراء محادثة
٤١٠	- الحوار والمناجاة في أيوب
٤١٥	- مصادر فاروق خورشيد
٤١٩	- الجدل وتطهير الحديث العادي من الإبتذال عند الحكيم
٤٢٧	- واقعية الحوار
٤٣١	- السرد الدرامي
٤٣٥	- المقارنة في الحوار الدرامي

دار هاجر للتصوير والطباعة
بنها : عمارات الرملة



Bibliotheca Alexandrina



0589025